Bernhard Morbach

Die Gloria- und Credo-Sätze der Messen W.A. Mozarts

Zur Theorie der Form, des vokal-instrumentalen Satzes und der Metrik

– D I S S E R T A T I O N –

Band II

Satzschemata und Notenbeispiele zur grafischen Analyse der Gloria- und Credo-Sätze

Saarbrücken

1978

Bernhard Morbach

Die Gloria- und Credo-Sätze der Messen W. A. Mozarts.

Zur Theorie der Form, des vokal-instrumentalen Satzes und der Metrik.

Band II

Satzschemata und Notenbeispiele zur grafischen Analyse der Gloria- und Credo-Sätze.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547302_0028

Inhaltsverzeichnis:

	Seite
Vorbemerkungen	II
Die grafischen Analyseverfahren	III
I. Das Satzschema	III
Musterschema	V
Erläuterungen	V
II. Möglichkeiten periodischer Anschlußbildungen (zum Satzschema)	XV
Beispiele	
Erläuterungen	
III. Zeichen zur metrisch-strukturellen Analyse der Notenbeispiele	XX
Beispiele	
Erläuterungen	
IV. Verzeichnis der analysierten Sätze	XXVII
V. Analysen	XXX

Vorbemerkungen:

Der vorliegende Band ist in erster Linie als Ergänzung zum Textband der Arbeit gedacht. Wie in der Einleitung zu Band I ausgeführt wurde, soll in Band II (d.h. in den Notenbeispielen) 'analytisch aufbereitetes Material' geliefert werden. So werden z.B. durch die 'synoptische' Gegenüberstellung von inhaltlich zusammenhängenden Verläufen, die in der Partitur räumlich/zeitlich getrennt sind, motivisch-thematische Prozesse auch ohne verbale Erläuterungen deutlich.

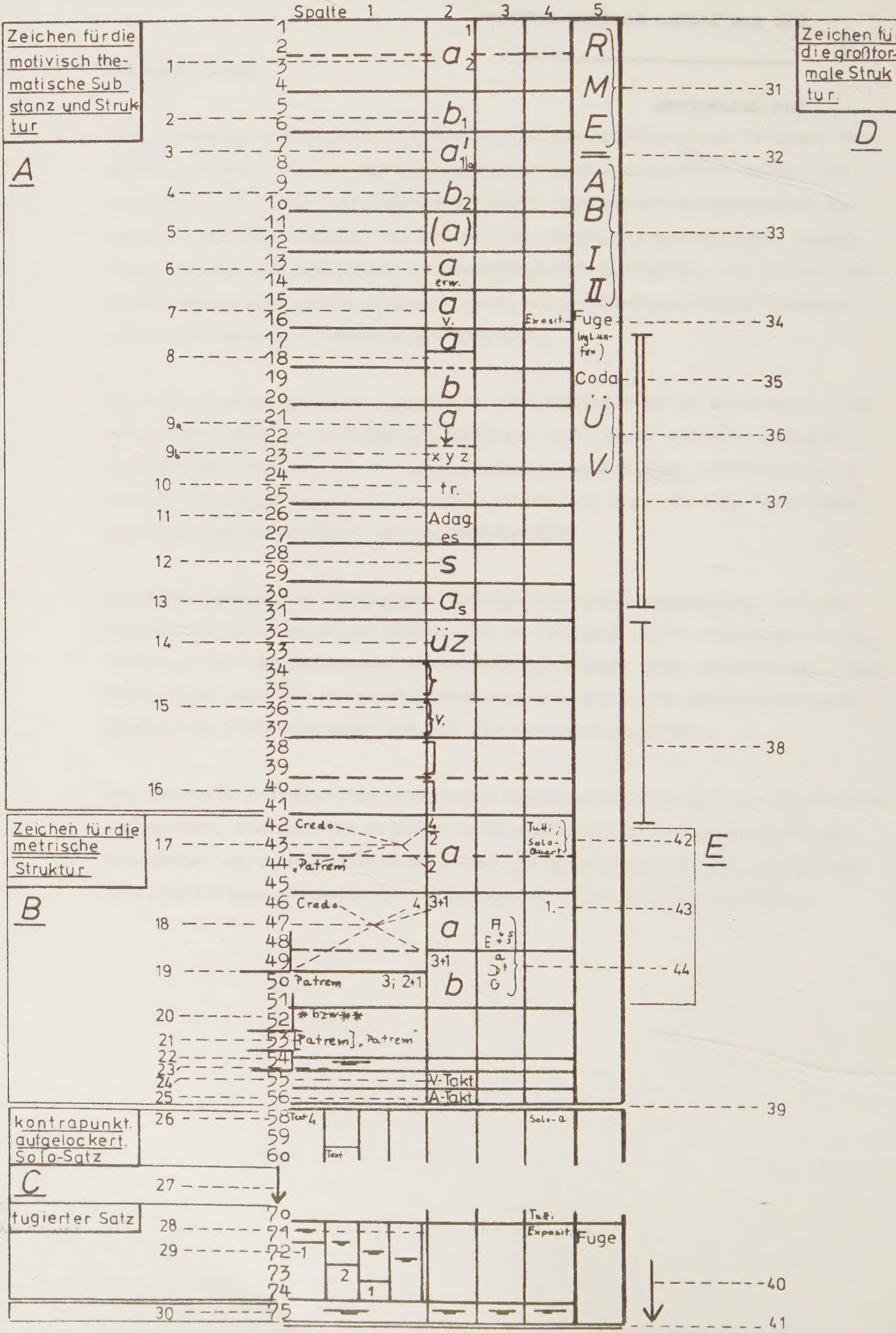
Es wurde jedoch versucht, grafische Analyseverfahren zu entwickeln, die eine eigenständige Aussagekraft besitzen und keiner weiteren verbalen Paraphrase bedürfen, um in ihrem analytischen Anliegen verständlich zu werden. Das gilt sowohl für das Satzschema als auch für die 'grafisch-analytischen Kommentare' der Notenbeispiele.

Es wurde jedoch nie völlig auf verbalen Kommentar verzichtet. Auf die Besonderheiten derjenigen Sätze, die im Textband nicht analysiert sind, wird auf der dem Satzschema vorangestellten Seite kurz hingewiesen. Teilweise sind auch den Notenbeispielen kurze analytische Kommentare beigegeben, die sich hauptsächlich auf die Harmonik beziehen.

Das zentrale Anliegen der grafischen Analyseverfahren ist ein periodisch-metrisches, wie auch im Textband einer Betrachtung der Metrik Vorrang eingeräumt wird. Die dort entworfene und begründete Theorie der Metrik hat unmittelbar Niederschlag im grafischen Zeichensystem gefunden.

I Die grafischen Analyseverfahren

Das Satzschema


Spalte 1 2 3 4 5
Zeichen für die motivisch thematische Substanz und Struktur
A
Zeichen für die metrische Struktur
B
kontrapunkt. aufgelockert. Solo-Satz
C
fugierter Satz
Zeichen für die großformale Struktur
D
E
R
M
E
A
B
I
II
Fuge
Coda
Ü
V
Credo
„Patrem"
Credo
Patrem
[Patrem], „Patrem"
V-Takt
A-Takt
Adag.
Tutti; Solo-Quart.
Expos.
Tutti Exposit.
Fuge
Solo-a

Erläuterungen zum Muster-Satzschema

Die fünf Spalten des Satzschemas enthalten Angaben über

A. die motivisch-thematische Substanz und Struktur (Spalte 2)

B. die metrische (periodische) Struktur (Spalte 1/2)

C. die metrisch-stimmige Situation im kontrapunktisch aufgelockerten (vokalen) Solo-Satz und im fugierten Chorsatz (Spalte 1)

D. die großformale Struktur (Spalte 5)

E. die vokale Besetzung (Spalte 4)

sowie über die harmonische Struktur des Satzes (Modulationsplan) (Spalte 3)

Die verschiedenen Zeichen sind im Muster-Satzschema (unter den besagten Oberbegriffen A. - E.) mit Nummern bezeichnet, nach denen sie im folgenden näher erklärt werden.

A. Zeichen für die motivisch-thematische Substanz und Struktur

1. Durch kleine Buchstaben werden in der zweiten Spalte des Satzschemas die verschiedenen im Satz in Erscheinung tretenden motivisch-thematischen Gestalten bezeichnet. Meist markieren durchgezogene Linien, bisweilen auch gestrichelte Linien, Anfang und Schluß der jeweiligen Gestalt. Gestrichelte Linien markieren periodische (thematische) Binnenzäsuren, indem sie z.B. korrespondierende Taktgruppen oder Halbsätze grafisch gegeneinander abgrenzen. Die korrespondierend oder wie auch sonst einander zugeordneten Bestandteile der jeweiligen Gestalt (im Musterschema) sind durch Zahlen unmittelbar unter den Zäsur-Markierungslinien (durchgezogen bzw. gestrichelt) am rechten Rand der zweiten Spalte bezeichnet. Die so markierten Partikel können im weiteren Verlauf des Satzes aus ihrem originären (korrespondierenden) thematischen Verband losgelöst erscheinen, sei es, daß sie isoliert, d.h. zwischen neue Gestalten eingefügt werden oder mit ihnen einen 'neuen' korrespondierenden Verbund eingehen. Dann erscheint die entsprechende Zahl als Index (vgl. Musterschema unter Punkt 3.).
2. Kleine Zahlen als Indizes (rechts unten am jeweiligen Buchstaben) können eine unterschiedliche Zeichenfunktion besitzen, die durch die entsprechenden Notenbeispiele näher belegt wird. Insofern mit fortlaufenden Zahlen indizierte (gleiche) Buchstaben einander unmittelbar folgen, also z.B. $b_1 - b_2 - b_3$, so handelt es sich ebenfalls um eine im weitesten Sinne korrespondierende Folge von periodischen Partikeln, die sich zu einer größeren motivisch-thematischen Gestalt zusammenfügen (vgl. Credo KV. 257, Satzschema S. 95 und Notenbeispiele S. 98, Beisp. 1-3). Im Kontext der gesamten grafischen Zeichengebung des jeweiligen Satzes erschien

dann diese Bezeichnung sinnvoller und übersichtlicher als die unter 1. beschriebene. Insofern mit fortlaufenden Zahlen indizierte Buchstaben räumlich bzw. formal getrennt sind wie im Musterschema b_1 und b_2 (T. 5/6 - 9/11) durch a_1' (T. 7/8), so kommt in den Indizes ein motivisch-thematischer Modifikations-bzw. Variations- oder auch Ableitungsprozeß zum Ausdruck: b_1 stellt die Grundgestalt dar, b_2 eine Variante derselben. Teilweise lassen sich entsprechend bezeichnete Gestalten auch als in ihrer tektonischen Funktion gleichberechtigte motivisch-thematische Konkretisierungen eines 'idealtypischen' Modells begreifen, das in der Komposition nicht direkt in Erscheinung tritt.

3. Durch einen Ableitungsstrich (') wird auf motivisch-thematische Modifikations- und Ableitungsprozesse hingewiesen, die verschiedener Natur sein können, sei es, daß es sich um Prozesse handelt, die sich in weiterem Sinne unter den Begriff der motivischen Arbeit subsumieren lassen oder aber z.B. lediglich um Modifikationen in der Instrumentation der jeweiligen Gestalt.
   Eine solche Bezeichnung derartiger Prozesse in einem Satzschema erschien z.B. dann notwendig, wenn das unter 2. beschriebene Verfahren der Indizierung (in dem einen oder in dem anderen Sinne) schon angewendet wurde. So bezeichnet der Index $_1$ im Musterschema, daß es sich bei a_1' um eine Variante der Doppeltaktgruppe a_1 (T. 1/2) handelt.
   Indexsetzung (z.B. $b_1 - b_2$) zur Markierung von mot.-them. Modifikations- oder Umbildungs-Prozessen und Ableitungsstrich ' (bzw. '') erscheinen bisweilen im Satzschema kombiniert (vgl. z.B. Gloria KV. 192, S. 15), wodurch komplexe Ableitungsprozesse grafisch zur Darstellung gebracht werden können. So ist folgende Zeichensituation denkbar: $b_1 - b_1' - b_2 - b_3$. Von der Gestalt b_1 sind b_2 und b_3 abgeleitet. Trotz ihrer Beziehung zu b_1 zeichnen sie sich durch eine relativ autonome Physiognomie aus, während b_1' von b_1 nur in untergeordneten bzw. sekundären Momenten von b_1 abweicht (z.B. in der Instrumentation). Die Modifikation $b_1 - b_1'$ hat eher akzidentiellen Charakter. Sofern in diesem Sinne zwei Modifikationen einer Gestalt im Satz erscheinen, werden sie durch einen doppelten Ableitungsstrich gekennzeichnet.

4. Wie unter 2. und 3. ausgeführt, kann durch einen Buchstaben mit Index, der im Kontext zwischen anderen Buchstaben steht, sowohl ein mot.-them. Ableitungsprozeß als auch die periodische Isolierung eines melodischen Partikels gekennzeichnet werden. Die Notenbeispiele geben über den zugrunde liegenden Sachverhalt nähere Auskunft.

5. Durch eine runde Klammer um den betreffenden Buchstaben soll bezeichnet werden, daß zur Grundgestalt (also z.B. (a) zu a) nur noch ein vager motivischer Bezug existiert.

6. Die drei Buchstaben 'erw.' unter der betreffenden Gestaltbezeichnung weisen auf einen Erweiterungsprozeß hin: zuerst deutet sich eine Repetition der Gestalt a an (Ton für Ton), die jedoch dann eine wie auch immer beschaffene thematisch-periodische Erweiterung erfährt.

7. Ein 'v.' unter dem betreffenden Buchstaben soll zum Ausdruck bringen, daß die Gestalt a dort in Relation zu der metrischen Position, die sie bei ihrer 'Exposition', d.h. bei ihrem ersten Erscheinen in der Gestaltenfolge des Satzes hat, um einen halben Takt verschoben ist. Voraussetzung für einen derartigen Prozeß ist naturgemäß eine zusammengesetzte Taktart. Es handelt sich in den entsprechenden Sätzen stets um den 4/4-Takt. Die Verschiebung bzw. Verlagerung erfolgt dann um zwei Viertel.

8. Eine derartige Verlagerung der durchgezogenen Zäsurmarkierungslinie deutet folgenden metrisch-motivischen Sachverhalt an: Zur periodischen Verkettung zweier Gestalten (im Musterschema a und b) erscheinen im Zäsurtakt, d.h. im Schlußtakt von a, motivische Komponenten der Gestalt b.

9a. Ein Pfeil deutet figurative Fortspinnungsprozesse an.

9b. Durch kleinere Buchstaben (meist die letzten des Alphabets!) und gestrichelte Zäsurmarkierungen innerhalb der zweiten Spalte werden in der jeweiligen Gestalt, die mit einem 'größeren' Buchstaben bezeichnet ist, in Erscheinung tretende 'Binnenmotive' markiert, die im Verlauf des Satzes auf irgend eine Weise exponiert behandelt werden und in der thematischen Tektonik des Satzes eine autonome Funktion innehaben (vgl. besonders Gloria KV. 262, S. 41ff.).

10. Durch fr., als Abkürzung von 'frei' gemeint, soll angedeutet werden, daß das musikalische Material, das in den betreffenden Satzpartikeln erscheint, im übrigen Verlauf nicht wiederverwendet wird. Meist (d.h. besonders etwa ab KV. 220) sind die Gloria- und Credo-Sätze von einem dichten und komplexen Netz motivisch-thematischer Beziehungen durchdrungen, so daß in diesem Sinne 'freie' Abschnitte sehr selten sind.

11. Durch Adag. (=Adagio) wird eine kurze Tempoverlagerung zwischen den entsprechenden durchgezogenen Zäsurmarkierungslinien bezeichnet.
Die beiden Buchstaben es. (als Abkürzung von 'Einschub') bedeuten im Grunde dasselbe wie fr. (10.). Es handelt sich jedoch dabei nur um kurze 'freie' Passagen.

12. Der Buchstabe s bezeichnet im motivisch-thematischen Kontext Gestalten, denen auf irgendeine Weise eine Schluß- (bzw. eine abschließende) Funktion zukommt, sei es, daß sie eine aus mehreren korrespondierenden Gliedern geformte Periode beschließen (z.B. 4 (=a) + 4 (=b) + 2 (=s) oder aber einen großformalen Sinnzusammenhang abschließen. Der 'Finalcharakter' dieser mit s bezeichneten Gestalten stellt sich meist in einer voluminösen, festlichen Klangentfaltung im Chor und Orchester dar.
13. Der Buchstabe s als Index weist darauf hin, daß die entsprechende Gestalt in dem Sinne modifiziert erscheint, daß sie z.B. durch eine entsprechende Instrumentation (z.B. Verwendung von Blechbläsern) 'Finalcharakter' erhält, bzw. die klanglich-satztechnische Potenz gewinnt, einen kleineren oder größeren formalen Sinnzusammenhang beschließen zu können.
14. Mit ü bzw. z werden Gestalten bezeichnet, die im motivisch-thematischen Konnex des jeweiligen Satzes in überleitender bzw. in der Funktion eines Zwischenspiels in Erscheinung treten.
15. Durch runde Klammern werden Wiederholungsprozesse markiert (T. 34/35 = T. 36/37), wobei bei der Wiederholung durchaus kleinere Modifikationen auftreten können. Ein v. an der zweiten Klammer weist darauf hin, daß die Wiederholung der Gestalt um die Hälfte der Zählzeiten im Takt verschoben erscheint, was entweder durch die Einschaltung eines kurzen Zwischengliedes oder durch einen Verschränkungsprozeß bewirkt sein kann.
16. Eckige Klammern deuten Sequenzierungsprozesse an. Die Doppeltaktgruppe 38/39 erscheint sequenziert in den T. 40/41.
    Insofern die zweite Klammer offengelassen wurde, was sich sowohl auf eckige wie auf runde Klammern bezieht, wird die Gestalt nur rudimentär wiederholt. Meist wird dann der Schlußtakt durch eine Verschränkung im Sinne H. Chr. Kochs 'erstickt'.

B. Zeichen für die metrische Struktur

Die grafische Darstellung der metrischen Struktur der Sätze hat sich als besonders schwierig erwiesen, bedingt durch den Umstand, daß Vokal- und Instrumentalsatz besonders an periodischen Anschlußstellen 'auseinanderklaffen' können. Im Textband wurde dieser Sachverhalt mit dem Begriff der 'metrischen Diskordanz' zu erfassen versucht (Kap. V).
In etlichen Sätzen ist in einem steten Wechsel der metrischen Situation an periodischen Anschlußstellen ein wichtiges Moment subtiler, artifizieller Kompositionstechnik zu sehen.
Die verschiedenen Möglichkeiten periodischer Anschlußbildung sind unter II systematisch aufgeführt und im Anschluß daran kommentiert. Hier (am Musterschema) seien nur die einzelnen Zeichen erläutert.

17. In der ersten Spalte erscheinen kurze Textinzipits, und zwar jeweils unter den Zäsurmarkierungslinien. Damit wird die periodische Struktur des Vokalsatzes in ihrer Relation (bzw. in ihrer Funktion) zur syntaktischen Struktur des Textes grafisch wiedergespiegelt, wobei deutlich wird, daß syntaktische Partikel des Textes konsequent periodisch-metrischen Partikeln des musikalischen Satzes zugeordnet bzw. mit ihnen kongruent sind.
Am Beginn des Credo der Messe KV. 262 (S. 114, Satzschema und S. 117, Beisp.) wird diese Kongruenz besonders deutlich: Jedem der syntaktischen Partikel entspricht ein periodisches Partikel. Innerhalb der einfach symmetrischen Grundkonzeption handelt es sich hier um Viertaktgruppen, der zentralen Gestaltungseinheit des symmetrischen Satzes.
Insofern die betreffenden Zäsurmarkierungslinien (gestrichelte und durchgezogene Linien), so wie es unter 17 der Fall ist, Spalte 1 und 2 (wie auch 3 und 4) einheitlich durchziehen, so herrscht im vokal-/instrumentalen Satzkonnex eine einheitliche metrische Gliederung (Konkordanz).
Die quantitativen Proportionen der Periodik sind am linken Rand der zweiten Spalte durch Zahlen angegeben. Unter der durchgezogenen Zäsurmarkierungslinie wird durch die Zahl 4 angegeben, daß die dort einsetzende Gestalt (a) eine Viertaktgruppe darstellt bzw. umfaßt. Mittels einer durch einen kleinen Strich grafisch von ihr abgehobenen 2 unter der 4 wird ausgesagt, daß sich nach zwei Takten eine Zäsur im Satz bildet. Diese Binnenzäsur ist durch die gestrichelte Linie bezeichnet, die die Viertaktgruppe in zwei Doppeltaktgruppen teilt. Die Zahl 2 unter der gestrichelten Linie (am linken Rand von Spalte 2) markiert die zweite Doppeltaktgruppe der Viertaktgruppe a.

18. Zur metrischen Diskordanz kommt es meist dann, wenn sich im Instrumentalsatz eine Verschränkung bildet, so wie es in T. 48/49 der Fall ist. Das kompositionstechnische Verfahren der Verschränkung wird grafisch durch eine Klammer 'um' den Verschränkungstakt (49) zu erfassen versucht (vgl. 19!). Die Zäsurmarkierungslinie steht notwendigerweise vor dem Verschränkungstakt, obwohl sich bei einem verschränkten periodischen Anschluß keine Zäsur im Sinne eines melodisch-harmonisch determinierten Ruhepunktes bildet. Die jeweilige Markierungslinie markiert im verschränkten wie im unverschränkten Satz den Beginn des neuen periodischen Sinnzusammenhangs.
Nun ist der Vokalsatz nicht oder nur mittelbar imstande, das instrumentale Prinzip der Verschränkung mitzuvollziehen (vgl. dazu Textband, Kap. 5). Folgende, insgesamt sehr charakteristische metrische Situation zieht uns

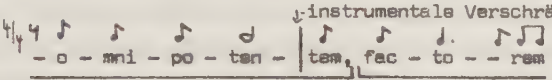
unter Punkt 18 vor Augen. An der periodischen Anschlußstelle T. 45/46 herrscht noch einheitliche Gliederung. Aus der doppelten Zahlensetzung (4-3+1; rechter Rand Spalte 1 und linker Rand Spalte 2) zur numerischen Benennung der in Erscheinung tretenden Taktgruppen geht bereits hervor, daß es im folgenden - ausgelöst bzw. bedingt durch eine Verschränkung im Instrumentalsatz - zu einer metrischen Diskordanz kommt. Im Instrumentalsatz kommt es im Übergang von T. 48/49 zu einem verschränkten periodischen Anschluß der Gestalten a und b. Die Verschränkung der Taktgruppen wird numerisch dadurch zum Ausdruck gebracht, daß zur Zahl 3 als Bezeichnung der im Satz erscheinenden, sich verschränkenden Dreitaktgruppe +1 hinzugefügt wird. Durch die 1 soll der Verschränkungstakt bezeichnet werden, der gleichsam eine doppelte Funktion, einmal Schluß- zum anderen Anfangstakt, innehat.

Im Vokalsatz hingegen erscheint eine unverschränkte Viertaktgruppe (bezeichnet durch die 4 am rechten Rand der ersten Spalte, T. 46-49). Die Ambivalenz von T. 49 tritt also im Vokalsatz nur mittelbar in Erscheinung. Es bildet sich dort eine 'regelrechte' Zäsur im Sinne eines melodisch-harmonischen Ruhepunktes. Der periodische Neubeginn in der Ebene des Vokalsatzes erfolgt (unverschränkt!) erst in T. 50, markiert durch das dort erscheinende Textinzipit, als zusammenfallend mit dem zweiten Takt der instrumentalen Periode. Diese metrische Diskordanz ist außer durch die Verschränkungs-Klammer durch eine Versetzung der durchgezogenen Zäsurmarkierungslinie grafisch nachvollzogen. In den Spalten 2, 3 und 4 erscheint sie im Sinne der instrumentalen Verschränkung zwischen Takt 48 und 49. Dadurch, daß die Fortsetzung dieser Linie in der ersten Spalte nur gestrichelt erscheint, soll angedeutet werden, daß die Verschränkung im Vokalsatz nur mittelbar zum Tragen kommt. Die durchgezogene Linie in der ersten Spalte grenzt den Schlußtakt der einen und den Anfangstakt der anderen Periode im Vokalsatz ab. Binnenzäsuren in sich verschränkenden Taktgruppen sind meistens nicht auf derartige Weise gegeneinander abgesetzt, da das grafische Gesamtbild sonst zu komplex erscheinen würde. Sie richten sich nach der (unverschränkten) Zäsur im Vokalsatz.
Aus demselben Grund wurde auch darauf verzichtet, alle Taktgruppen numerisch zu benennen.

19. (Die Klammer dient der grafischen Bezeichnung von Verschränkungsprozessen; vgl. unter 18.)

20. Ein Stern (*) bzw. zwei Sterne (**) unmittelbar neben der Verschränkungsklammer bezeichnen jene beiden satztechnisch-metrischen Möglichkeiten, wie der Vokalsatz das instrumentale Prinzip der Verschränkung mittelbar nachvollziehen kann.

*: Im Vokalsatz bildet sich in Relation zur syntaktischen Struktur des Textes (und deren Verhältnis zu Periodizität des musikalischen Satzes) ein 'unvollständiger Takt', etwa wie folgt:



**: der Vokalsatz (meist der solistische) weist eine divergierende Gliederung auf, d.h. er ist im weitesten Sinne kontrapunktisch aufgespalten. Unter dieser Voraussetzung ist es möglich, daß der Vokalsatz eine instrumentale Verschränkungsbildung dadurch 'bewältigt', daß z.B. ein periodischer Sinnzusammenhang des Soprans im Verschränkungstakt schließt, während gleichzeitig ein neuer Sinnzusammenhang, etwa im Alt, dort seinen Ausgang nimmt. Meist ist dann jedoch die erste Spalte, so wie es unter C. beschrieben wird, weiter aufgespalten.

21. Eine eckige Klammer um das Inzipit-Textwort will darauf hinweisen, daß hier musikalische und textliche Syntax nicht kongruent sind, daß z.B. ein Nebensatz im dritten Takt eines musikalisch symmetrisch gegliederten Gebildes, etwa in Gestalt einer achttaktigen Periode, beginnt. Eine derartige textlich-musikalische Strukturkorrelation ist sehr selten.

    Insofern das entsprechende Textwort in Anführungszeichen steht, so erscheint allein dieses Wort, etwa als exponierter, fanfarenartiger Chorruf in dem betreffenden Takt.

22. Eine derartige Klammer findet sich nur in Sätzen, denen eine zusammengesetzte Taktart zugrunde liegt. Diese grafische 'Halbierung' des Taktes will andeuten, daß der eine periodische Sinnzusammenhang in der ersten Takthälfte schließt, während der neue mit der zweiten Takthälfte beginnt. Im weitesten Sinne liegt dann auch eine große Auftaktbildung vor.

23. Eine Pause in der ersten Spalte bringt ein Pausieren des Vokalsatzes grafisch zum Ausdruck.

24. 'V.-Takt' ist als Abkürzung des Begriffs 'Vorschalttakt' zu verstehen, der im Zusammenhang mit der Erläuterung der in den Notenbeispielen angewandten grafischen Zeichen näher definiert wird (III,7.).

25. 'A.-Takt' steht für 'Auflösungstakt'. Vergl. ebenfalls unter III, 6.).

C. <u>Zeichen im Zusammenhang mit einem kontrapunktisch aufgelockerten vokalen Solo-Satz und einem fugierten Satz</u>

26. Um die stimmige Struktur eines divergierend gegliederten bzw. kontrapunktisch aufgespaltenen Vokalsatzes deutlich sichtbar zu machen, wird die erste Spalte bisweilen in vier Spalten untergliedert. In ihrer Reihenfolge von links nach rechts entsprechen die Spalten den vier Vokalstimmen

Sopran, Alt, Tenor und Baß. Die periodischen Sinneinheiten sind in den Spalten durch Zäsurmarkierungslinien und Pausen grafisch sichtbar gemacht. Bei einem kontrapunktisch aufgelockerten Solo-Satz (die Besetzung ist in Spalte 4 des Satzschemas vermerkt) ist darüberhinaus eine kurze Textmarke an den Anfang der jeweiligen periodischen Sinneinheit gestellt. Weiterhin ist der metrisch quantitative Umfang der Taktgruppen durch Zahlen am rechten Rand der jeweiligen Spalte bezeichnet.

27. Ein Pfeil weist darauf hin, daß der musikalische Verlauf zwischen den betreffenden Taktzahlen grafisch nicht analysiert wurde.

28. Genau wie beim kontrapunktisch aufgelockerten Solo-Satz ist beim fugierten Chorsatz die erste Spalte teilweise vierfach unterteilt.
Eine doppelte Trennungslinie zwischen diesen vier schmalen Spalten und Spalte 2 des Satzschemas weist darauf hin, daß sich in vokaler und instrumentaler Ebene des Satzes eine unterschiedliche, d.h. idiomatisch heterogene motivisch-thematische Gestaltgebung zeigt, etwa in dem Sinne, daß eine ausgesprochen archaische bzw. archaisierende Fugenthematik (lange Notenwerte z.B.) im Vokalsatz mit genuin instrumentaler Motivik im Violinsatz gekoppelt ist, wobei ein Colla-parte-Spiel zwischen einzelnen Instrumentalstimmen und Chorstimmen allerdings nicht ausgeschlossen ist.

29. In fugierten Chorsätzen, die in Spalte 5 expressis verbis als solche benannt sind, bezeichnen Zahlen verschiedene im Vokalsatz in Erscheinung tretende melodische Subjekte, - nicht aber Taktgruppen! Die entsprechenden Subjekte sind in den Notenbeispielen ebenfalls bezeichnet.
Im Gloria der Messe KV. 262 sind die verschiedenen Subjekte durch kleine Buchstaben benannt.

30. Insofern in Spalte 1-4 ein Pausenzeichen steht, liegt im musikalischen Satz eine Generalpause vor.

D. <u>Zeichen für die großformale Struktur.</u>

31. R steht für 'Rahmenteil' (R_1=erster Rahmenteil; R_2=zweiter Rahmenteil)
M - " - 'Mittelteil'
E - " - 'Einschub'
Die auf diesen großformalen Elementen aufbauende 'Rahmenform' verwirklicht sich hauptsächlich (und in reinster Form) in den Credo-Sätzen (vgl. auch deren historische Begründung im Textband, Kap. I).
Um einen meist in Taktart und Tempo eigenständigen, relativ kurzen Mittelteil (M) gruppieren sich zwei ausgedehnte Rahmenteile, die materialidentisch sind, d.h. auf dem gleichen musikalischen Material basieren und teilweise auch in der Struktur übereinstimmen oder zumindest deutliche Analogien in dieser Hinsicht aufweisen.

In den zweiten Rahmenteil ist der Teil E eingefügt. Er ist in dem Sinne als Einschub zu werten, daß sich in ihm durchweg eine von der Substanz der Rahmenteile abweichende musikalische Gestaltgebung zeigt, obwohl der formale Zusammenhang mit R_2 stets gewahrt bleibt.

32. Ein derartiger Doppelstrich weist darauf hin, daß der über ihm benannte Teil (meist R_{1-2}) weiter untergliedert wird (in derselben Spalte!).

33. Einerseits zur Untergliederung der großen Rahmenkomplexe, andererseits zur großformalen Analyse solcher Sätze, in denen die Rahmenform nicht oberstes Gestaltungsprinzip ist, werden große Buchstaben (A, B, ...) oder römische Zahlen (I, II, ..) verwendet, letztere besonders dann, wenn es sich eher um eine additive Formgebung handelt.
Mittelbar läßt sich bei fast allen Sätzen eine 'Rahmenkonzeption' erkennen. Jedoch verwirklicht sich etwa in folgender großformalen Struktur I - II - III - I' das oben definierte Rahmenprinzip nur indirekt, besonders wenn alle Teile die gleiche räumlich/zeitliche Ausdehnung besitzen. Die Bezeichnung R ist dann dem entscheidenden Sigel nachgestellt, etwa $I = R_1$, teilweise auch zusätzlich in Klammern gesetzt.

34. Chorfugen sind meist in der fünften Spalte als solche direkt benannt. In der vierten Spalte wird dann eine detailliertere Analyse der Fuge gegeben.

35. Die Coda-Funktion der entsprechenden großformalen Schlußpartikel ergibt sich unmittelbar aus der im Satzschema offenbar werdenden formalen Konzeption des jeweiligen Satzes.

36. Der Buchstabe Ü bezeichnet im Gegensatz zum kleinen Buchstaben ü größere formale Partikel mit überleitender Funktion, die sich ihrerseits weiter untergliedern lassen, etwa in $Ü_{1-2}$.
V bezeichnet Teile mit Vorspiel-Funktion.

37. Ein Doppelstrich zwischen zwei parallelen Satzschemata (wobei es sich stets um Rahmenteile handelt) weist auf musikalische Identität der betreffenden Verläufe hin. Sie werden durch Querstriche, die sich auf Zäsurmarkierungslinien des linken und rechten Schemas beziehen, begrenzt.
Zur zusätzlichen Kennzeichnung einer derartigen 'formalen Parallelität' wurde teilweise auf die Ausführung der zweiten bis fünften Spalte des rechten Schemas verzichtet.

38. Ein einfacher Strich markiert einen strukturanalogen Verlauf der Rahmenteile. In R_2 können sich jedoch mehr oder weniger deutliche Modifikationen im musikalischen Satz zeigen, oder sei es auch nur, daß der entsprechende Verlauf in R_2 in Relation zu R_1 auf einer anderen harmonischen Stufe erscheint.

39. Durch eine derartige Unterbrechung des Satzschemas wird ein Tempowechsel, meist mit einem Wechsel der Taktart verknüpft, grafisch kenntlich gemacht.

40. Ein Pfeil an dieser Stelle deutet an, daß der musikalische Verlauf auf der folgenden Seite (als Satzschema) weiteranalysiert wird, nicht aber oben rechts auf derselben Seite, was jeweils das linke Schema betrifft. Ein nach oben weisender Pfeil bei einem 'rechten' Schema weist darauf hin, daß es sich um die Fortsetzung des rechten Schemas der vorangegangenen Seite handelt, nicht aber um die des linken Schemas derselben Seite.

41. Ein Doppelstrich am Ende eines Satzschemas (mit Pfeil) deutet darauf hin, daß hier ein Tempowechsel stattfindet. Der Satz wird auf der nächsten Seite im Schema fortgesetzt.

E. Zeichen für die vokale Besetzung und die harmonische Struktur

42. In der vierten Spalte des Satzschemas werden Angaben zur vokalen Besetzung gemacht.

43. Ebenso sind in der vierten Spalte die im Anschluß an das Satzschema mitgegebenen Notenbeispiele verzeichnet, und zwar gemäß ihrer dort erscheinenden Numerierung. Die Länge der Notenbeispiele ist im Satzschema durch Pfeile angedeutet.

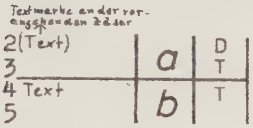
44. Die dritte Spalte enthält Angaben zur harmonischen Struktur und zum Modulationsplan des jeweiligen Satzes. Die Akkorde sind absolut bezeichnet (großer Buchstabe: Dur-Akkord; kleiner Buchstabe: Moll-Akkord). Unmittelbar neben- bzw. untereinanderstehende Akkordbezeichnungen im Verhältnis einer fallenden Quint bzw. einer steigenden Quart, weisen, insofern es sich nicht um Dominante und Tonika der Grundtonart des Satzes handelt, auf vollzogene Ausweichungs- bzw. Modulationsprozesse hin. Der dominantische Akkord ist zur Kenntlichmachung eines derartigen harmonischen Prozesses teilweise auch dann mit einer ^{7} versehen, wenn diese nicht im Satz erscheint. Insofern über eine längere Strecke keine harmonische Angaben gemacht werden, behält der zuletzt genannte Akkord harmonische Zentrumsfunktion.

Vorhaltshalbschlüsse werden unter Beibehaltung der absoluten Bezeichnungsweise durch $\frac{6}{4}\,\frac{5}{3}$ verdeutlicht.

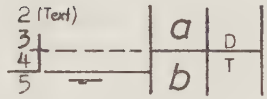
II. Möglichkeiten periodischer Anschlußbildungen

1. bei einfacher Taktart

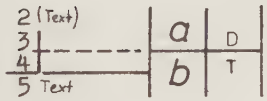
a.



b.



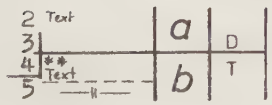
c.



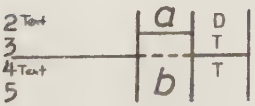
d.

e.

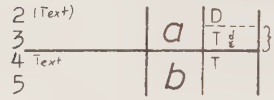
f.



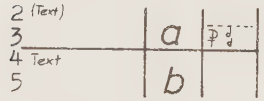
g.



2. bei zusammengesetzter Taktart (4/4)

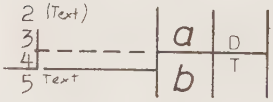
a. 

} harmon. Rhythmus ist im Satzschema nicht angegeben.

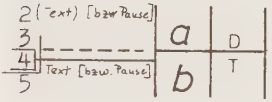
b. 

c.

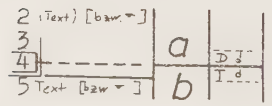
d.

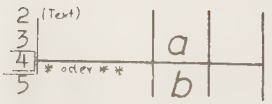
e. 

f.

g. 

h.

i. 

j. 

Erläuterung der Möglichkeiten periodischer Anschlußbildung.

1. bei einfacher Taktart (3/4)

a. Periodischer Schluß der Gestalt a in T. 3. Periodischer Neubeginn in T. 4. Vokalsatz und Instrumentalsatz befinden sich in metrischer Konkordanz, d.h.sie schließen und beginnen gemeinsam.

b. Im Instrumentalsatz erfolgt in T. 3/4 eine Verschränkung der Gestalten a und b. Die vokale Periode schließt im instrumentalen Verschränkungstakt T. 5 (also im ersten Takt des neuen Sinnzusammenhangs im Vokalsatz (Gestalt b). Vokalsatz und Instrumentalsatz befinden sich in metrischer Diskordanz. Diese metrisch-strukturelle Loslösung bzw. Emanzipation des Instrumentalsatzes gegenüber dem Vokalsatz ist nicht zuletzt darin begründet, daß dem Instrumentalsatz insgesamt die Bedeutung eines autonomen motivisch-thematischen Sinnträgers zukommt. Nur selten tritt er in rein begleitender Funktion (Alberti- bzw. Trommelfiguration) in Erscheinung.

Leider konnten im Satzschema nur die motivisch-thematischen Gestalten selbst bezeichnet werden, nicht aber ob dem Vokalsatz oder aber dem Instrumentalsatz die primäre musikalisch-sinntragende Funktion zukommt.

c. Im Instrumentalsatz verschränken sich die Gestalten a und b. Der Vokalsatz schließt im instrumentalen Verschränkungstakt (Bildung eines Zäsurtaktes), d.h. im ersten Takt des neuen instrumentalen Sinnzusammenhangs b. Der Beginn der neuen vokalen Periode fällt mit dem zweiten Takt der instrumentalen Periode zusammen.

d. Im Instrumentalsatz kommt es zur Verschränkung der Gestalten a und b in T. 3/4. Nach einer Pause erfolgt der periodische Neubeginn des Vokalsatzes im instrumentalen Verschränkungstakt, d.h. zusammenfallend mit dem ersten Takt des neuen periodischen Sinnzusammenhangs im Instrumentalsatz. Unter dieser metrischen Voraussetzung kann, was die Gestalt b anbetrifft, dem Vokalsatz die primär sinntragende Funktion zukommen (z.B. begleitetes Arioso).

e. Verschränkung im Instrumentalsatz. Im Vokalsatz kommt es zur Bildung eines unvollständigen Taktes.
Vgl. unter I, Punkt 20.

f. Verschränkung im Instrumentalsatz bei kontrapunktisch aufgelockertem Vokalsatz.
Vgl. unter I, Punkt 20.

g. Verkettung von a und b mittels motivischer Elemente aus b.
Vgl. unter I, Punkt 8.

2. bei zusammengesetzter Taktart.

a. bei ganztaktig fortschreitendem Akkordwechsel (harm. Rhythmus) periodischer Anschluß analog 1.a.

b. bei halbtaktigem harmonischen Rhythmus Binnenschluß in T. 3 (d.h. Schlußbildung auf der zweiten Hälfte des Taktes).
Diese Schlußbildung liegt immer dann vor, wenn eine auf einfachen Takten basierende symmetrische Taktgruppe in die zusammengesetzte Taktart 'transponiert' wird: | T | D | D | T | → | T D | D T |
Unter dieser Voraussetzung stellt der Binnenschluß in der zusammengesetzten Taktart keine Ausnahme bzw. keine komplexe metrische Bildung dar.

Im Satzschema sind diese beiden Möglichkeiten metrischer Schlußbildung (a.-b.) in der zusammengesetzten Taktart nicht unterschieden. Der periodische Anschluß der Gestalten a und b erfolgt in 2.b. analog 2.a. unverschränkt.

c. Periodischer Anschluß analog b. nur um die Hälfte der Zählzeiten (im 4/4-Takt um zwei Viertel) im Takt verschoben, woraus sich bei halbtaktigem harmonischen Rhythmus der Anfangsschluß, d.h. der Schluß auf der ersten Hälfte der zusammengesetzten Taktart, ergibt.

Zur Gegenüberstellung von 2.b. und 2.c. vgl. auch die Notenbeispiele unter III, 2.

d. Bei ganztaktigem harmonischen Rhythmus (Akkordwechsel) metrischer Schluß und periodischer Anschluß analog 1.d.

(Alle in der einfachen Taktart vorkommenden Anschlußbildungen können in diesem Sinne in die zusammengesetzte übertragen werden. Es seien hier nur einige herausgegriffen.)

e. Anschlußbildung analog 1.c.

f. Anschlußbildung analog 1.e. und f.

g. Im Instrumentalsatz verschränkter Anschluß der Gestalten a und b in T. 3/4. Vokale Periode schließt im ersten Halbtakt von T.4. Periodischer Neubeginn des Vokalsatzes im zweiten Halbtakt desselben Taktes, also zusammenfallend mit dem zweiten Halbtakt des instrumentalen Sinnzusammenhangs b.

Statt eines kontinuierlich gegebenen Vokalsatzes ist auch ein Pausieren desselben vor oder nach der period. Anschlußstelle denkbar. (Analog 1.b. und d.)

h. Instrumentale Verschränkung analog 2.g.;
Im Vokalsatz Ausbildung eines unvollständigen Taktes oder divergierende Gliederung.

i. Metrische Situation analog 2.g. nur um die Hälfte der Zählzeiten im Takt verschoben; instrumentale 'Binnenverschränkung' in T. 4; Gestalt b setzt verschränkt in der Taktmitte (3. Viertel) ein. Vokaler Binnenschluß in T. 4. periodischer Neuansatz in T. 5.
Statt eines kontinuierlichen Vokalsatzes ist auch hier ein Pausieren desselben vor oder nach der periodischen Anschlußstelle denkbar.

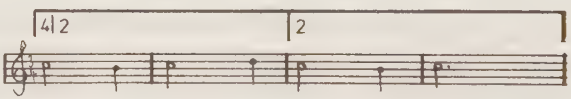
j. Instrumentale Verschränkung analog 2.i.;
Im Vokalsatz Ausbildung eines unvollständigen Taktes oder divergierende Gliederung.

III. Zeichen zur metrisch-strukturellen Analyse der Notenbeispiele

(Die melodischen Figuren sind bewußt floskelhaft-stereotyp gehalten.)

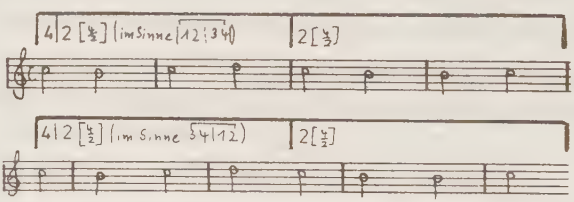
einfache Taktgruppen

1 (einfache Taktart)



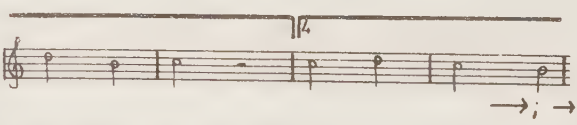
—"—

2 (zusammengesetzte Taktart)



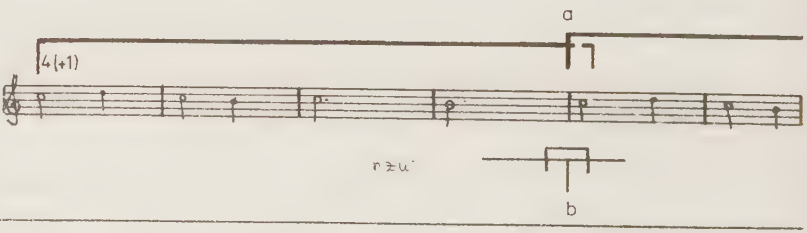
—"—

3



sich verschränkende Taktgruppen

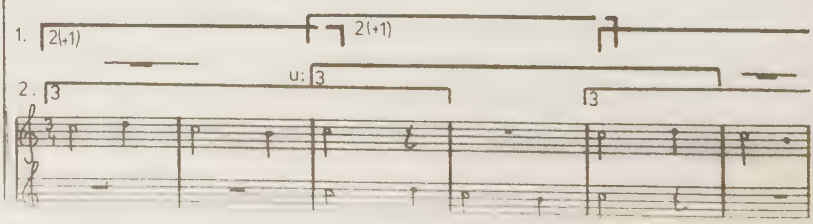
4



sich überlagernde Taktgruppen

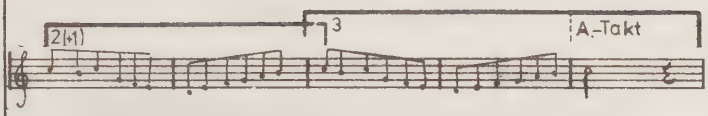
[divergierende metr. Betrachtungsweise]

5



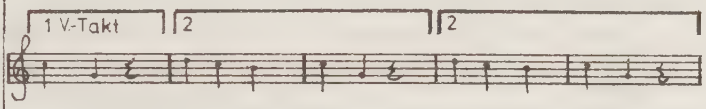
A(-auflösungs)-Takt

6



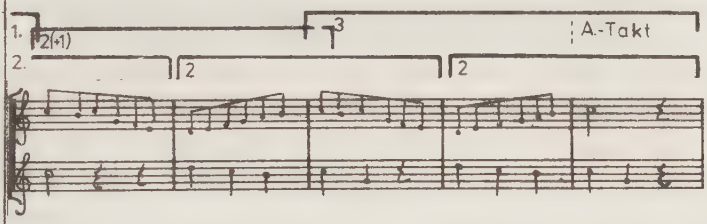
V°(orschalt)-Takt

7



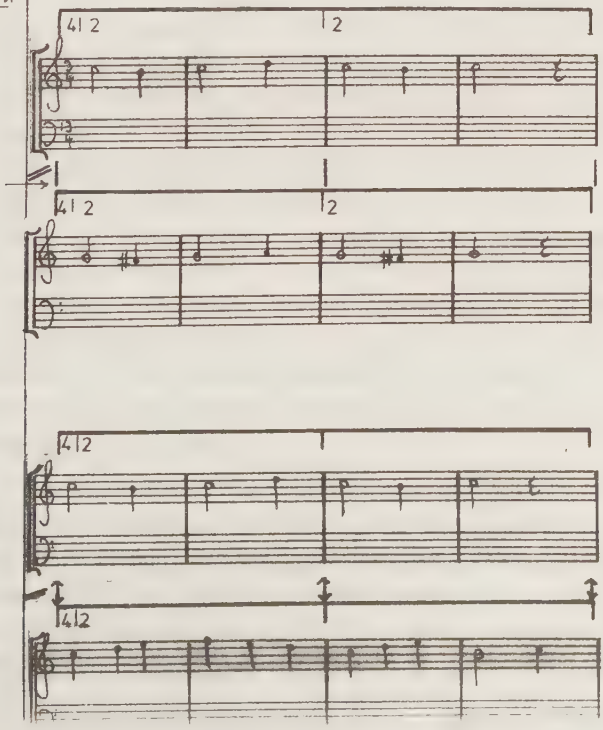
Kopplung von verschränkten und unverschränkten Taktgruppen im Satz

8



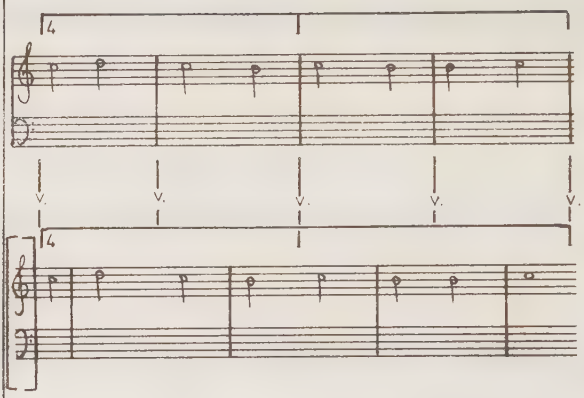
durchgezogene Zäsurmarkierungen

9



Markierung von metrischen Verschiebungsprozessen

10.



Erläuterung der Zeichen zur metrisch-strukturellen Analyse der Notenbeispiele

Vorbemerkungen

Durch ein derartiges Zeichensystem kann leider nur die quantitative Seite der Metrik erfaßt werden. Sie läßt sich jedoch nur mit erheblichen Einschränkungen losgelöst von der qualitativen Seite, also der metrischen Wertigkeit der Takte, betrachten.
Das Problem der ursächlichen und notwendigen Verknüpfung von metrischer Quantität und Qualität im Satz Mozarts und seines direkten historischen Umkreises ist im Textband eingehend dargestellt (Kap. V).
Die Notenbeispiele sind mit denselben kleinen Buchstaben benannt, die in der zweiten Spalte des Satzschemas die motivisch-thematische Struktur des Satzes bezeichnen. Der jeweilige Buchstabe kann sowohl links neben als auch über dem Beispiel (meist innerhalb der metrisch-analytischen Klammersetzung) stehen.
Die Beispiele eines jeden Satzes sind durchnumeriert.
Gemäß dieser Numerierung sind die Beispiele in der vierten Spalte des Satzschemas vermerkt.

1. Einfache, d.h. unverschränkte Taktgruppen werden durch einfache, eckige Klammern über den entsprechenden Notenbeispielen markiert. Gemäß der in der jeweiligen Taktgruppe in Erscheinung tretenden Binnenzäsuren wird die Klammer weiter unterteilt.
   Der Umfang der Taktgruppen ist durch Zahlen angegeben.
   Am Anfang jeder Klammer ist zuerst die durch die Klammer abgegriffene gesamte Sinneinheit quantitativ bezeichnet (also 4 = Viertaktgruppe).
   Wenn die Klammer unterteilt ist, wird (durch einen Strich abgeteilt) daran anschließend die erste Unterteilungstaktgruppe bezeichnet (4|2 = in der Viertaktgruppe bildet sich nach zwei Takten eine Zäsur aus; sie ist demzufolge in zwei Doppeltaktgruppen untergliedert).
   Entsprechend wird bei größeren, mehrfach unterteilten und strukturell komplexen Taktgruppen verfahren.

2. Zur analytischen Erfassung und theoretischen Begründung von metrischen Prinzipien und Prozessen, die in Sätzen auftreten, denen eine zusammengesetzte Taktart zugrunde liegt, ist es teilweise notwendig, den Takt der zusammengesetzten Taktart als Doppeltaktgruppe zweier einfachen Takte, bzw. als Doppelhalbtaktgruppe zu begreifen, eine Doppeltaktgruppe demzufolge als Vierhalbtaktgruppe. Eine Bruchzahl in eckiger Klammer bezeichnet diese Halbtaktgruppen. Durch den Zusatz (im Sinne [1 2 | 3 4]) bzw.

(im Sinne $\overline{3\ 4 \mid 1\ 2}$) soll kenntlich gemacht werden, wie sich die Doppelhalbtaktgruppen zum Taktstrich verhalten. Im ersten Fall formieren sie sich innerhalb des Taktes (der zusammengesetzten Taktart), im zweiten Fall gruppieren sie sich um den Taktstrich.

3. Offengelassene Klammern deuten an, daß die entsprechende Taktgruppe nicht ganz im betreffenden Beispiel wiedergegeben ist.
   Ein Pfeil am Ende des Notenbeispiels weist darauf hin, daß das nächste unmittelbar anschließt.
   Insofern nicht das folgende, sondern ein anderes Beispiel dessen musikalische Fortführung beinhaltet, ist das betreffende Beispiel am Pfeil bezeichnet.

4. Verschränkungsprozesse werden auf diese Weise durch Verschränkung, d.h. durch ein Ineinandergreifen zweier Klammern markiert, wobei zwei grafische Darstellungsweisen gebraucht werden(a - b).
   Der Verschränkungsprozeß kommt auch in der numerischen Bezeichnung der Taktgruppe zum Ausdruck, und zwar durch den Zusatz (+1).
   (Auch im Satzschema ist die Verschränkung einer Taktgruppe mit der folgenden durch +1 gekennzeichnet. Auf die Einklammerung des +1 wurde im Satzschema aus Platzgründen allerdings verzichtet.)
   4 (+1) bedeutet demzufolge: im musikalischen Satz liegt eine auf Verschränkung hin konzipierte Viertaktgruppe vor, d.h. die eine Taktgruppe geht mit einer anderen im fünften Takt eine verschränkte periodische Bindung ein.

5. Im polyphon aufgelockerten Satz kommt es teilweise zur Überlagerung (mit 'Ü' bez.) von Taktgruppen (divergierende Gliederung-metrische Diskordanz). Vertikal betrachtet lassen sich derartige Überlagerungen auch als Verschränkungen begreifen.
   (Vgl. dazu auch I, Punkt 20.)
   Insofern eine derartige 'divergierende metrische Betrachtungsweise' möglich ist, erscheinen über dem betreffenden Notenbeispiel zwei Klammerebenen (teilweise auch drei), die numeriert sind. Dabei stellt die obere, auch die analytisch 'übergeordnete', d.h. für die Substanz des Satzes wichtigere Betrachtungsweise dar.
   Unter 1. sind im vorliegenden Beispiel die verschränkten Taktgruppen bezeichnet, unter 2. die sich überlagernden Gruppen. Die Überlagerungsvorgänge sind an den betreffenden Stellen mit Ü. markiert.

6. A.-Takt bedeutet in den Notenbeispielen wie im Satzschema 'Auflösungstakt'. Folgender metrischer Sachverhalt verbirgt sich hinter diesem Begriff: Insofern die Periodik des musikalischen Satzes in einer kontinuierlichen Folge (bzw. Kette) sich verschränkender, symmetrischer Taktgruppen (2 (+1)!) gründet, kann, so wie es im Beispiel angedeutet ist, eine Zäsur (T. 5 des Beispiels) nur einhergehend mit der Bildung einer asymmetrischen, d.h. ungeradzahligen Taktgruppe in Erscheinung treten, wobei allerdings bemerkt werden muß, daß eine verschränkte Doppeltaktgruppe nur unter Vorbehalt als geradzahlig zu bezeichnen ist. Der Zäsurtakt ist dann in dem Sinne als 'Auflösungstakt' zu bezeichnen, daß dort das Prinzip bzw. das satztechnische Verfahren der Verschränkung 'aufgelöst' oder negiert wird. Im Auflösungstakt ist somit die Ambivalenz des Verschränkungstakt (T. 3 des Beispiels), zu dem er sich in symmetrischer Position befindet, aufgelöst: er hat lediglich Schluß- bzw. Zäsurtakt-Funktion.

7. V.-Takt bedeutet in den Notenbeispielen wie im Satzschema 'Vorschalttakt'. An einigen Stellen steht uns in den Gloria- und Credo-Sätzen folgende metrische Situation vor Augen:
Vor eine symmetrische Taktgruppe bzw. eine Folge symmetrischer Taktgruppen ist ein einzelner Takt geschaltet.

8. Verschränkte und unverschränkte Taktgruppen können, wie es im Beisp. angedeutet ist, im Satz gekoppelt sein. Ein derartiger Sachverhalt läßt sich wiederum in einer divergierenden metrischen Betrachtungsweise kenntlich machen. Dabei erscheinen die verschränkten Taktgruppen durchweg im Instrumentalsatz, die unverschränkten im Vokalsatz. Bei Zäsuren entstehen notwendigerweise wieder Auflösungstakte.
Der erste Takt der Unterstimme läßt sich einerseits als Schlußtakt eines vorangehenden periodischen Sinnzusammenhangs begreifen, andererseits aber auch als Vorschalttakt.
Betrachtet man ihn in letzterem Sinne, so handelt es sich bei Beisp. 8 um eine metrische Kombination der Beispiele 6 und 7!

9. Insofern die senkrechten Zäsurmarkierungslinien der eckigen Klammern zwischen zwei Beispielen durchgezogen sind (vgl. Pfeil), soll dadurch auf inhaltliche und/oder strukturelle Analogien zwischen den betreffenden Beispielen aufmerksam gemacht werden. Wenn es sich um besonders wichtige Entsprechungen handelt, sind die durchgezogenen Linien mit Pfeilen versehen.

10. Wenn die durchgezogenen Zäsurmarkierungslinien durch ein v. unterbrochen sind, soll dies kenntlich machen, daß im zweiten Beispiel die (analoge oder gar identische) Periode des ersten Beispiels um die Hälfte der Zählzeiten im Takt verschoben im musikalischen Satz erscheint.

Weitere Hinweise zu den Notenbeispielen:

Wenn das Beispiel insgesamt vier Systeme umfaßt und keine näheren Besetzungshinweise vermerkt sind, so geben die beiden mittleren, die durch eine Klammer zusammengefaßt sind, den Vokalsatz (solistisch oder chorisch) wieder, das obere den Violinsatz, das untere die instrumentale Baßstimme.

Wenn mehr als vier Systeme erscheinen, sind die wiedergegebenen Instrumente bezeichnet.

Damit nicht ein allzu kompliziertes und verwirrendes Notenbild entsteht, wird bisweilen auf die Wiedergabe von Binde- und Phrasierungsbögen verzichtet.

Verzeichnis der analysierten Sätze

Missa brevis in G, KV. 49 (47^{d})

Datiert Wien, 1768

Gloria und Credo (nur Chorteile)

Ausgabe: NMA, Messen, Band 1

Missa in c, KV. 139 (114^{a} = KV.^{3a}; 47^{a})

Entstanden zwischen Herbst 1768 und Mitte des Jahres 1769

Credo: Chorteile

Ausgabe: NMA, Messen, Band 1

(zur Frage der Datierung vgl. Vorwort S. IX f.)

Die Messen KV. 65 und 66 wurden nicht berücksichtigt

Missa brevis in G, KV. 140 (Anh. 235^{d} = KV.^{6}; Anh. C 1.12)

Entstanden Salzburg, wahrscheinlich 1773

Gloria und Credo

Ausgabe: NMA, Messen, Band 1

(zur Echtheitsfrage und Datierung vgl. Vorwort, S. XIIIff., und Krit. Ber.)

Missa in C, "Missa in honorem SS:^{mae} Trinitatis" KV. 167

Datiert Salzburg, Juni 1773

Gloria und Credo (außer Adagio-Teil "Et incarnatus" (T. 63-76) und "Et in Spiritum" (T. 121-231); selbst. Satz)

Ausgabe: NMA, Messen, Band 2

Missa brevis in F, KV. 192 (186^{f})

Datiert Salzburg, 24. Juni 1774

Gloria und Credo

Ausgabe: NMA, Messen, Band 2

Missa brevis in D, KV. 194 (186^{h})

Datiert Salzburg, 8. August 1774

Gloria und Credo

Ausgabe: NMA

Missa in C, KV. 220 (196^{b})

Entstanden 1775 oder 1776

Gloria und Credo

Ausgabe: NMA

(zur Datierung vgl. Vorwort)

Missa (in C), KV. 257

Datiert Salzburg, im November 1776

Gloria und Credo

Ausgabe: AMA

Missa in C, KV. 258

Datiert Salzburg, im Dezember 1776

Gloria und Credo,

Kyrie, Ausgabe: E. Eulenburg, London 1968

(hrsg. u. Vorw. von F. Schroeder)

Missa brevis (in C), KV. 259

Datiert Salzburg, im Dezember 1776

Gloria und Credo

Ausgabe: AMA

Missa longa in C, KV. 262 (246^a)

Entstanden Salzburg, angeblich 1776

Gloria und Credo (außer "Et-vitam"-Fuge, T. 282ff.),

Kyrie, Ausgabe: NMA

(zur Datierung vgl. Vorwort)

Missa brevis (in B), KV. 275 (272^b)

Komponiert angeblich im Sommer oder Herbst 1777 in Salzburg

Gloria und Credo

Ausgabe: AMA

(Zur Datierung vgl. L. v. Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amadé Mozarts, 6. Aufl. bearbeitet von F. Giegling, A. Weinmann, G. Sievers, Wiesbaden 1964)

Missa in C, KV. 317

Datiert Salzburg, 23. März 1779

Gloria und Credo

Ausgabe: E. Eulenburg, London 1965
(hrsg. u. Vorwort von F. Schroeder)

Missa solemnis in C, KV. 337

Datiert Salzburg, im März 1780

Gloria und Credo

Ausgabe: AMA

Sinfonie D-Dur, KV. 133

1. Satz

Ausgabe: Ricordi

G. Reutter (d.J.): Missa S. Caroli

entstanden: 1734

Gloria: Nr. 1, Chor "Gloria in excelsis"

Ausgabe: DTÖ, Band 88

hrsg. v. E. Schenk / P.N. Hofer

Wien 1952, S. 14ff.

F. L. Gassmann: Missa in C

entstanden: 1775

Credo

Ausgabe: DTÖ, Band 83

hrsg. v. G. Adler / F. Kasch

Graz 1960, S. 23ff.

Nur Noten (Exzerpt):

J. C. Kerll: Missa cujus toni

entstanden: 1687

Ausgabe: DTÖ, Band 49

hrsg. v. G. Adler

Graz 1960, S. 19ff.

Nähere Angaben zu den Musikausgaben vgl. Band I, Abkürzungen und Literaturverzeichnis.

Analysen in der erscheinenden Reihenfolge:

1. Gloria-Sätze

KV. 49 1
KV. 140 4
KV. 167 9
KV. 192 14
KV. 194 19
KV. 220 23
KV. 257 28
KV. 258 33
KV. 259 37
KV. 262 41
KV. 275 48
KV. 317 52
KV. 337 58

2. Credo-Sätze

KV. 49 61
KV. 139 (Chorteile) 65
KV. 140 70
KV. 167 (nur die Rahmenteile) 74
KV. 192 79
KV. 194 84
KV. 220 89
KV. 257 94
KV. 258 101
KV. 259 107
KV. 262 (ausgenommen Fuge) 113
KV. 275 120
KV. 317 124
KV. 337 130

3. andere Sätze

KV. 258, Kyrie 136
KV. 262, Kyrie 139
G. Reutter, Missa, 1734, Gloria, Nr. 1 ... 143
F. Gassmann, Messe, 1775, Credo 146
Mozart: Sinfonie KV. 132, 1. Satz 149
J. C. Kerll, Missa, 1678, Credo 154
(nur Notenbeispiele)

V. Analysen

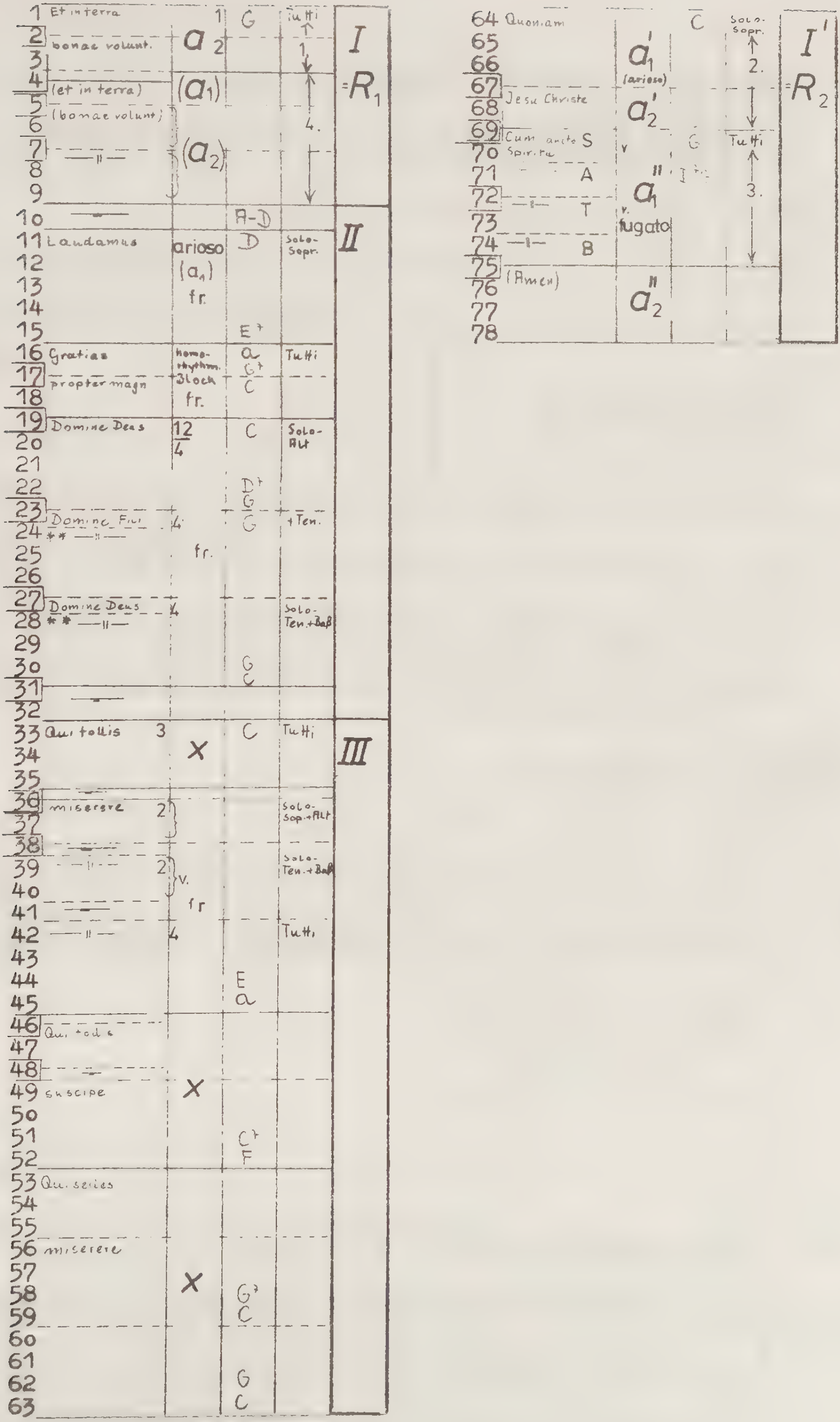
arabisch paginiert -
Seitenzahlen in der linken, oberen Ecke der Seite

Gloria KV.49 G-Dur

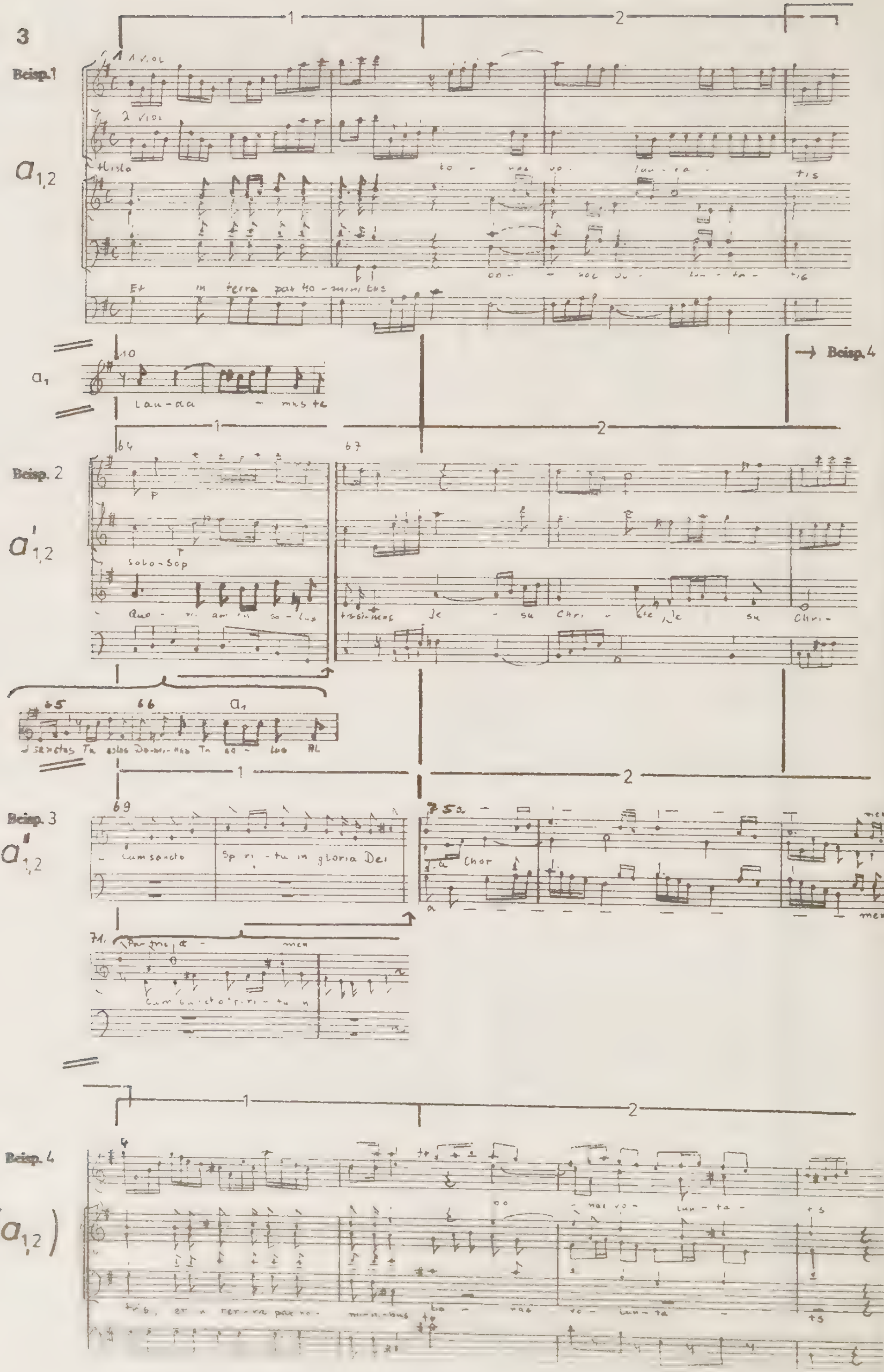
Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, Viola, Baß und Orgel

Tempovorschrift: Allegro (C)

Vgl. Band I, S. 142f.


Et in terra
bonae volunt.
(et in terra)
(bonae volunt.)
I
=R1
a2
(a1)
(a2)
G
Tutti
1.
4.
A-D
II
Laudamus
arioso
(a1)
fr.
D
Solo-Sopr.
E+
Gratias
propter magn
homo-rhythm. Block
fr.
Tutti
Domine Deus
12/4
C
Solo-Alt
D+
G
Domine Fili
+Ten.
Domine Deus
Solo-Ten.+Baß
III
Qui tollis
3
X
Tutti
miserere
2
Solo-Sop.+Alt
Solo-Ten.+Baß
v.
fr
4
E
a
Qui tollis
suscipe
C+
F
Qui sedes
miserere
G+
C
Quoniam
I'
=R2
a'1
(arioso)
Solo-Sopr.
2.
Jesu Christe
a'2
Cum sancto Spiritu
S
A
T
B
Tutti
3.
a''1
fugato
(Amen)
a''2

3


Beisp. 1
$a_{1,2}$
Et in terra pax ho-minibus
a_1
Lau-da-mus te
Beisp. 4
Beisp. 2
$a'_{1,2}$
Solo-Sop
Beisp. 3
$a''_{1,2}$
Cum sancto
Spiritu in gloria Dei
Chor
men
Beisp. 4
$(a_{1,2})$

Gloria KV. 140 G-Dur

Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, Baß und Orgel

Tempovorschriften:

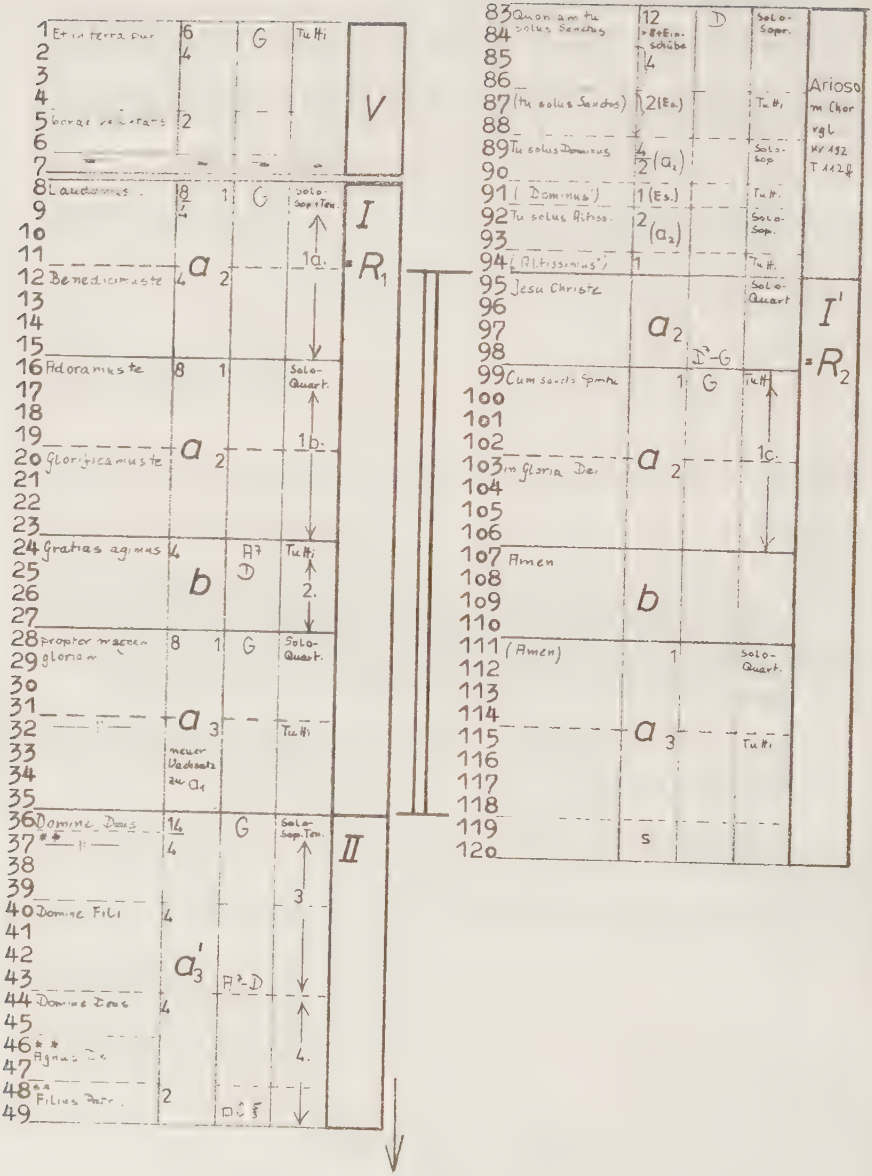
Et in terra: Allegro (6/8)

Laudamus te (T. 8): Andantino (3/8)

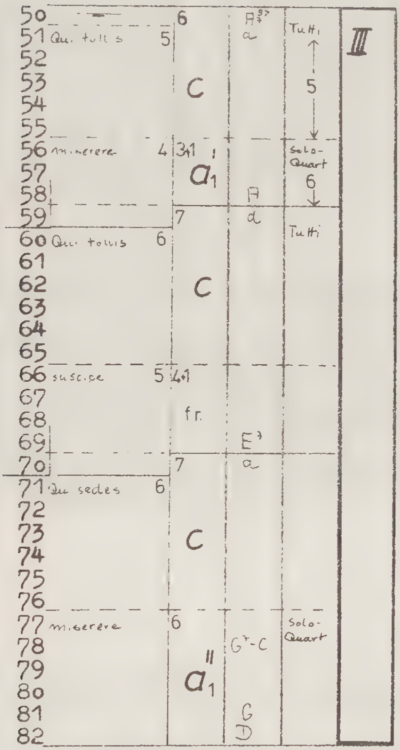
W. Senn weist im Vorwort zum ersten Messen-Band der NMA (S. XIII) darauf hin, daß die Missa brevis KV. 140 dadurch eine Sonderstellung einnimmt, "daß sie sich dem im übrigen Messenschaffen Mozarts nicht mehr vertretenen Typus der Pastoralmesse nähert. Wie in keiner anderen Vertonung des Ordinariums überwiegt liedhaft-anmutige Melodik;"

Eine derartige melodische Gestaltgebung zeichnet besonders den Gloria-Satz aus. Sie befindet sich dort in einer bemerkenswerten (und im Grunde auch notwendigen) Verbindung mit einfachster, symmetrischer Periodik.

Zur Echtheitsfrage von KV. 140 vgl. Einl. zur Analyse des Credo-Satzes, S. 70.

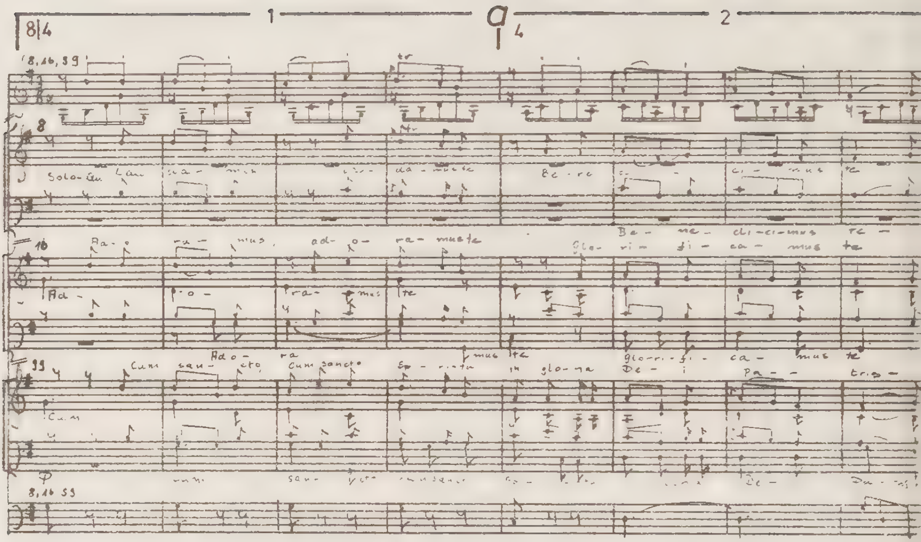

Et in terra pax
Tutti
V
Laudamus te
Solo-Sopr.+Ten.
I
1a.
= R1
Benedicimus te
Adoramus te
Solo-Quart.
1b.
Glorificamus te
Gratias agimus
Tutti
A7 D
2.
propter magnam gloriam
Solo-Quart.
Tutti
neuer Nachsatz zu a1
Domine Deus
Solo-Sop.Ten.
II
3.
Domine Fili
A7-D
Domine Deus
4.
Agnus Dei
Filius Patris
Quoniam tu solus Sanctus
12
D
Solo-Sopr.
>8+Einschübe
(tu solus Sanctus)
2(Es.)
Tutti
Arioso m Chor vgl. KV 192 T 112ff
Tu solus Dominus
(a1)
Solo-Sop.
(Dominus!)
1(Es.)
Tutti
Tu solus Altiss.
(a2)
Solo-Sop.
(Altissimus!)
Tutti
Jesu Christe
Solo-Quart.
a2
I'
D7-G
= R2
Cum Sancto Spiritu
G
Tutti
1c.
in Gloria Dei
Amen
b
(Amen)
Solo-Quart.
a3
Tutti
s

6



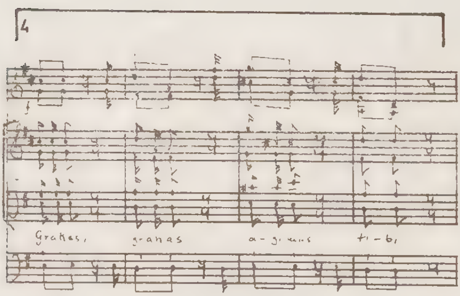
50
51 Qui tollis 5
52
53
54
55
56 miserere 4
57
58
59
60 Qui tollis 6
61
62
63
64
65
66 suscipe 5
67
68
69
70
71 Qui sedes 6
72
73
74
75
76
77 miserere
78
79
80
81
82
6
C
3+1
7
C
4+1
fr.
7
C
6
a
A
E
G
D
Tutti
5
Solo-Quart
6
Tutti
Solo-Quart
III

7

a

Beisp. 1a

Beisp. 1b

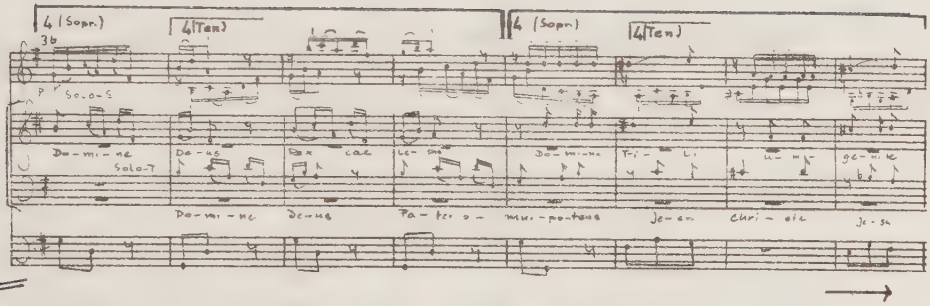
Beisp. 1c



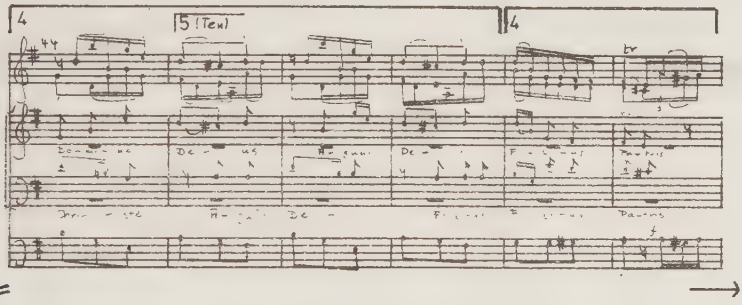
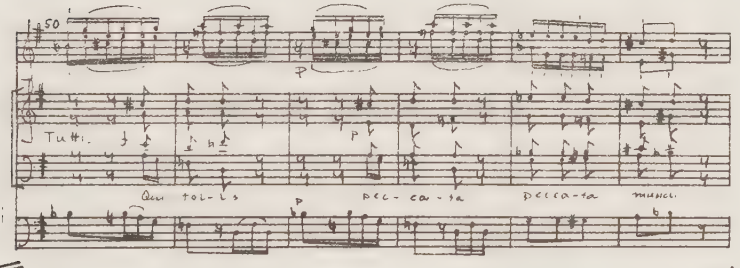
Beisp. 2

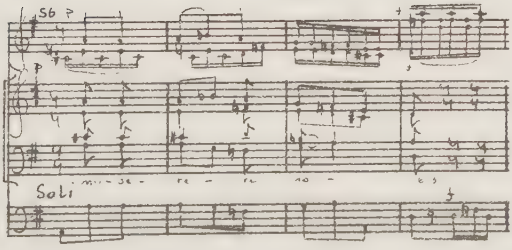
b

Beisp. 3



a_3'

Beisp. 4

Beisp. 5

c

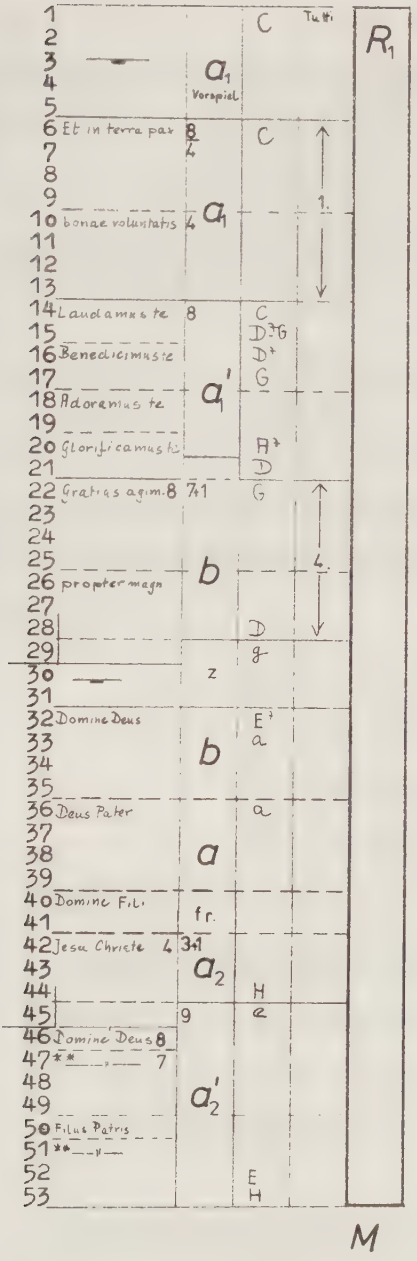
Beisp. 6

a_1'

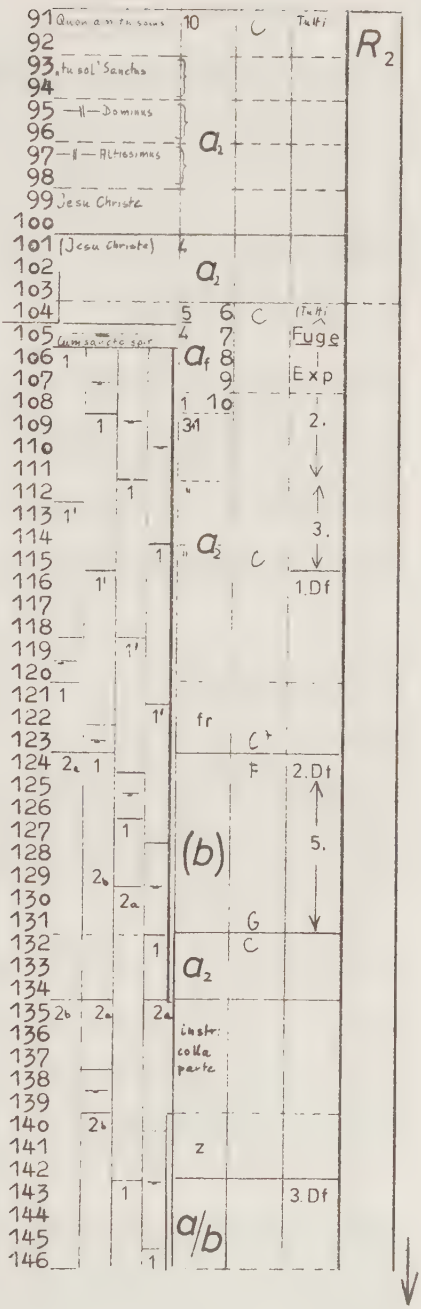
Gloria KV. 167 C-Dur

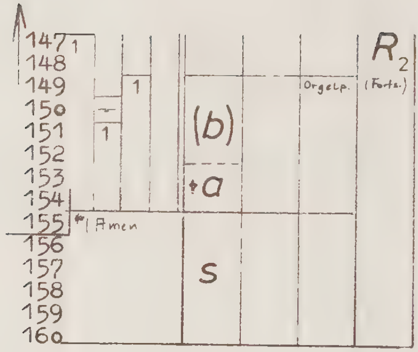
Besetzung: 4 Singstimmen (nur Chor!), 2 Violinen, 2 Oboen,
4 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel

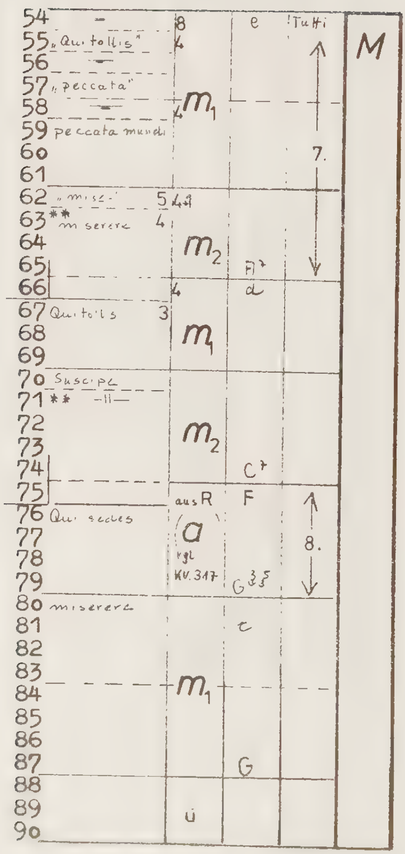
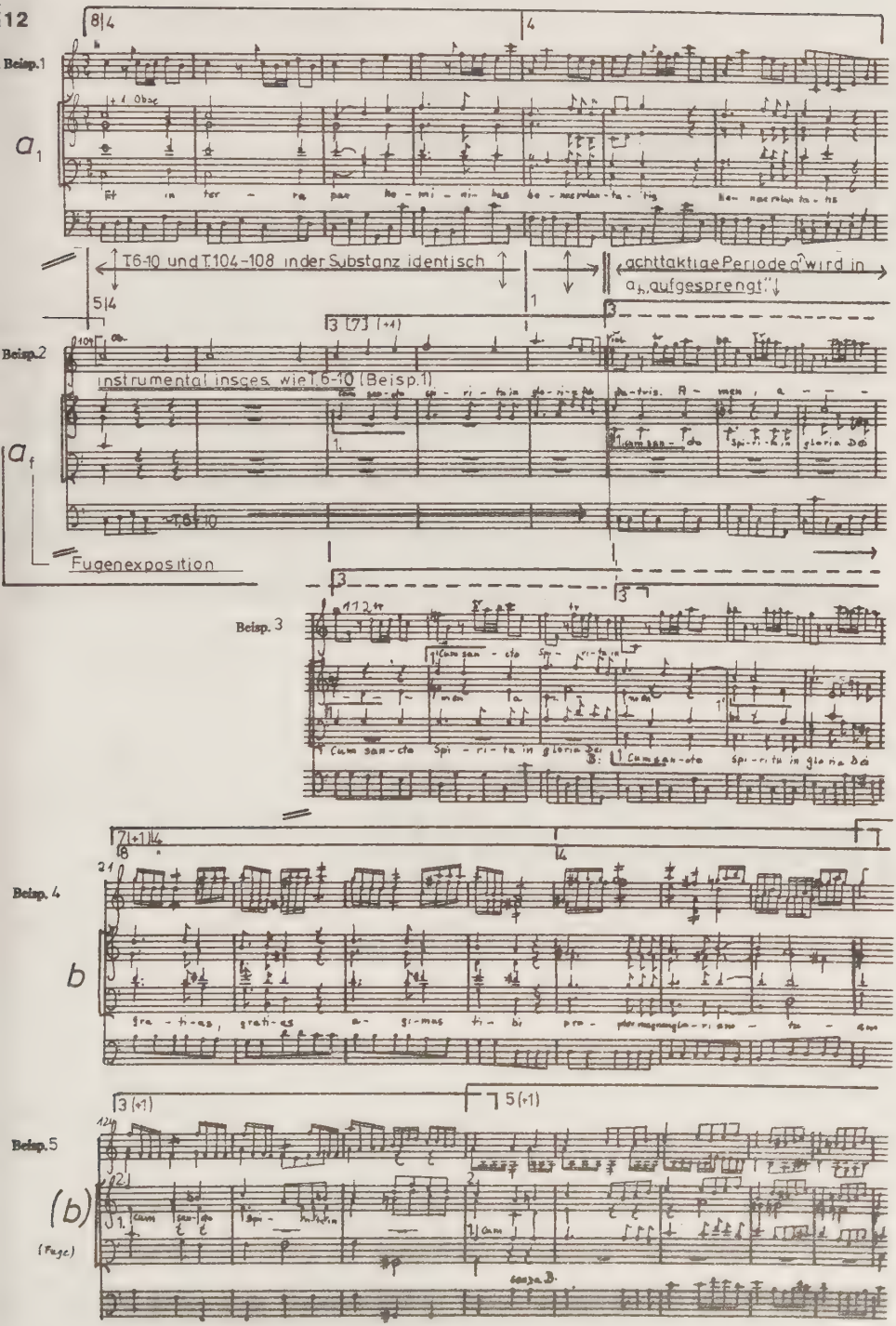
Tempovorschrift: Allegro

Vgl. Band I, S. 187ff.

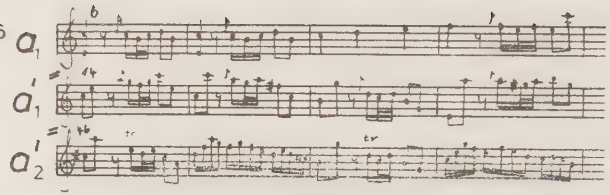

Tutti
R_1
a_1
Vorspiel
Et in terra pax
bonae voluntatis
a_1
Laudamus te
Benedicimus te
Adoramus te
Glorificamus te
a'_1
Gratias agim. 8
propter magn
b
z
Domine Deus
b
Deus Pater
a
Domine Fili
fr.
Jesu Christe
a_2
Domine Deus
Filius Patris
a'_2
M


Quoniam tu solus
tu sol' Sanctus
Dominus
Altissimus
Jesu Christe
a_1
(Jesu Christe)
a_2
Tutti
R_2
cum sancto spir.
a_f
Fuge
Exp
2.
3.
1.Df
a_2
fr
2.Df
5.
(b)
a_2
instr.
colla
parte
z
3.Df
a/b


147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160
R2
Orgelp.
(Forts.)
(b)
a
Amen
s

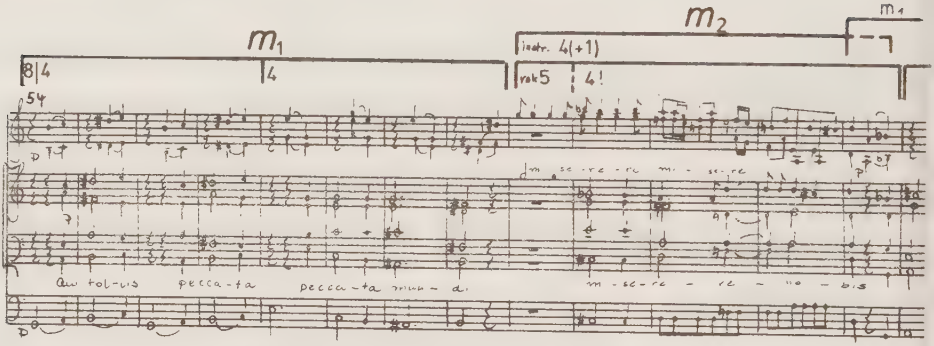

54
55 „Qui tollis"
56
57 „peccata"
58
59 peccata mundi
60
61
62 „mise-"
63 ** miserere
64
65
66
67 Qui tollis
68
69
70 Suscipe
71 **
72
73
74
75
76 Qui sedes
77
78
79
80 miserere
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
8
m1
m2
m1
m2
aus R
(a)
vgl KV. 317
m1
e
!Tutti
7.
8.
F
d
C
G
c
M

Beisp.1
a1
8/4
4
1. Oboe
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis
T.6-10 und T.104-108 in der Substanz identisch
achttaktige Periode a wird in a1 „aufgesprengt"
5/4
1
3
Beisp.2
af
instrumental insges. wie T.6-10 (Beisp.1)
Cum san - cto spi - ri - tu in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men
Cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ria De
Fugenexposition
Beisp. 3
Cum san - cto Spi - ri - tu in glo - ria De
Cum san - cto spi - ri - tu in glo - ria De
Beisp. 4
b
gra - ti - as, gra - ti - as a - gi - mus ti - bi pro - pter magnam glo - ri - am tu - am
Beisp. 5
(b)
(Fuge)
Cum san - cto Spi - ri - tu
Cum
senza B.

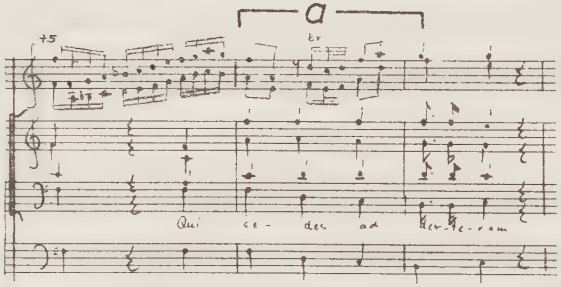
Beisp. 6



a_1 = instr. Figur mit Vorschlag a_2 = instr. Figur mit Triller

Beisp. 7



Beisp. 8

(a)

Gloria KV192 F-Dur

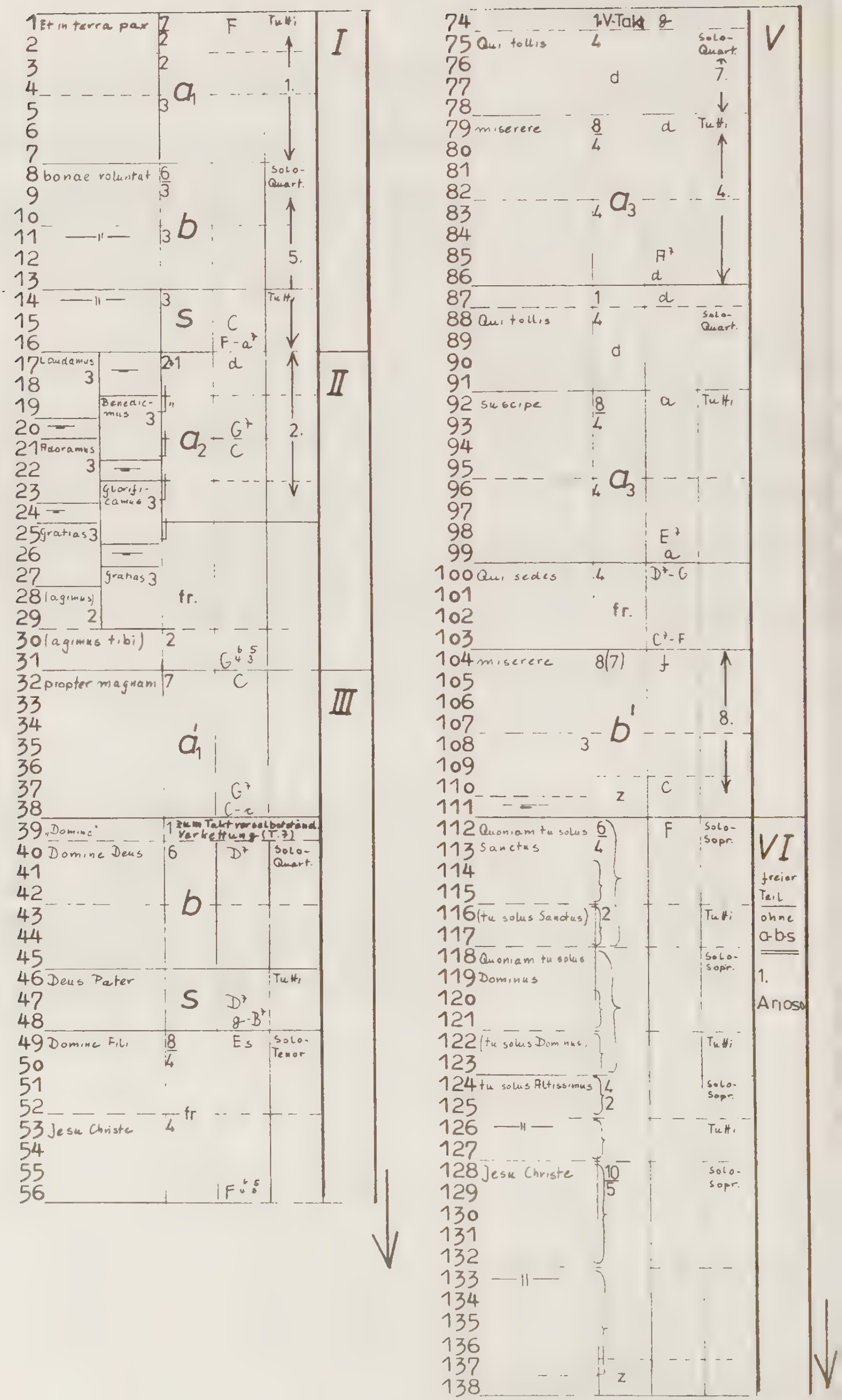
Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, Baß und Orgel

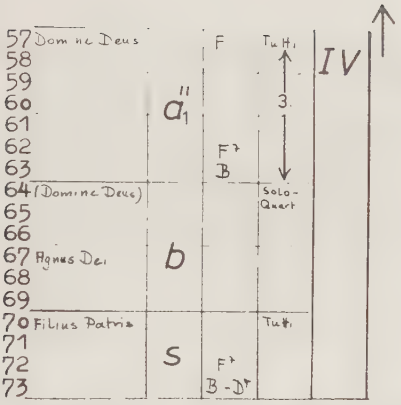
Tempovorschrift: Allegro (3/4)

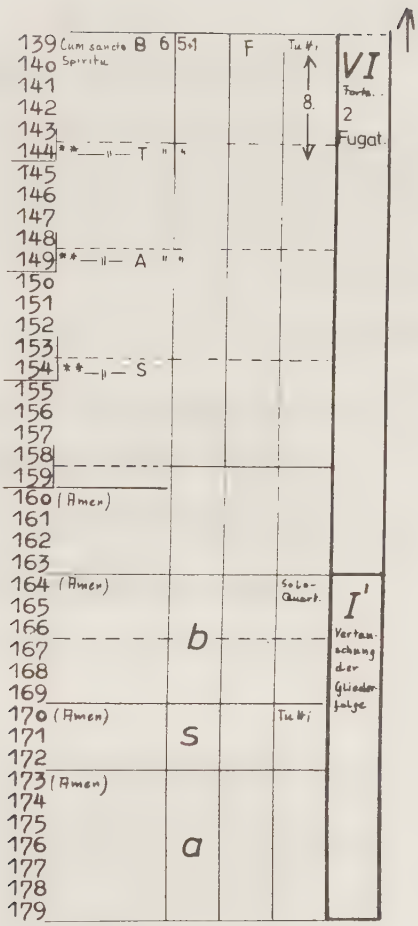
Am Beginn des Satzes werden zwei Gestalten exponiert (a_1 und b), die sich mit einer kurzen Schlußgestalt (s) korrespondierend zu einer komplexen periodischen Einheit zusammenfügen. Am Schluß des Satzes wird diese Gestaltenkonfiguration wiederholt. Die Reihenfolge der Elemente ist jedoch vertauscht (a–b–s b–s–a). In einem derartigen Austausch von periodischen Partikeln ist ein wichtiges Gestaltungsprinzip zu sehen.
Die Gestalt a_1 ist im Verlauf des Satzes Gegenstand von vielfältigen Variations- und Modifikationsprozessen, wobei sie auch aus ihrem originären, korrespondierenden Verbund mit b gelöst wird (vgl. T. 79ff.). Diese Prozesse erstrecken sich auch auf die metrische Grundstruktur der Gestalt (vgl. Gegenüberstellung a_1–a_2–a_1'–a_3, Beisp. 1–4). a_1 (T. 1–7) steht uns als komplexe Siebentaktgruppe vor Augen. In T. 7 kommt es zu einer Verkettung der Gestalten a und b (vgl. Beisp. 1 und 5), die fast schon den Charakter einer Verschränkung hat. In T. 32–45 'verselbständigt' sich diese Verkettung zu einem isoliert dastehenden Einzeltakt (= T. 39. Vgl. Satzschema). Bei der Gestalt b handelt es sich stets um die Repetition einer Dreitaktgruppe. Dieser 'Symmetrie' schließt sich die Gestalt s an, die ebenfalls eine Dreitaktgruppe darstellt. Die 'Dreitakt-Symmetrie' der Konfiguration b–s befindet sich in einem bemerkenswerten Kontrast mit der Doppeltaktgruppen-Struktur von a_1, die allerdings im siebten Takt aufgehoben wird.

a_2 stellt eine auf Verschränkung hin konzipierte Achttaktperiode dar. Ebenso verschränken sich die in ihr enthaltenen Doppeltaktgruppen. Im kontrapunktisch aufgelockerten Satz lassen sich diese Verschränkungen analytisch als Überlagerungen von Dreitaktgruppen auflösen.

a_3 stellt eine einfache, aus symmetrischen Halbsätzen geformte achttaktige Periode dar.
Das für die thematische Physiognomie der Gestalten a charakteristische, sich im vokal-instrumentalen Konnex konkretisierende Material ist in a_3 so dargestellt, daß es in Relation zum Text eine toposhaft-ausdrucksspezifische Tendenz erhält: Die langen Notenwerte im Vokalsatz, die in a_1 eher wie eine bewußte Adaption eines choralhaften Tonfalls klingen (einstimmige Linie im Chorsatz!), erhalten im akkordisch-homorhythmischen Chorsatz von a_3, einhergehend mit dissonanten Klangschärfungen, einen expressiv-emphatischen Akzent, ebenso die Motive in den Violinen, und zwar bedingt durch Intervalldehnungen und Engführungsprozesse.


1 Et in terra pax
Tutti
F
I
a1
1.
8 bonae voluntat
Solo-Quart.
b
5.
14
Tutti
s
C
F - a7
17 Laudamus 3
II
d
19 Benedicimus 3
21 Adoramus 3
a2
G7
C
2.
23 Glorificamus 3
25 Gratias 3
27 Gratias 3
28 (agimus) 2
fr.
30 (agimus tibi) 2
32 propter magnam 7
C
III
a'1
G7
C - c
39 „Domine"
zum Takt vorselbständ. Verkettung (T. 7)
40 Domine Deus 6
D7
Solo-Quart.
b
46 Deus Pater
Tutti
s
D7
g - B7
49 Domine Fili 8 4
Es
Solo-Tenor
fr
53 Jesu Christe 4
74
1 V-Takt 8
75 Qui tollis 4
Solo-Quart.
V
d
7.
79 miserere 8 4
d
Tutti
a3
4.
A7
d
87 1
d
88 Qui tollis 4
Solo-Quart.
d
92 suscipe 8 4
a
Tutti
a3
E7
a
100 Qui sedes 4
D7 - G
fr.
C7 - F
104 miserere 8(7)
f
b'
8.
3
C
z
112 Quoniam tu solus 6
113 Sanctus 4
F
Solo-Sopr.
VI
freier Teil
ohne a-b-s
1. Arioso
116 (tu solus Sanctus) 2
Tutti
118 Quoniam tu solus
119 Dominus
Solo-Sopr.
122 (tu solus Dominus.)
Tutti
124 tu solus Altissimus 4 2
Solo-Sopr.
Tutti
128 Jesu Christe 10 5
Solo-Sopr.
z
138


57 Dom ne Deus
58
59
60
61
62
63
64 (Domine Deus)
65
66
67 Agnus Dei
68
69
70 Filius Patris
71
72
73
a''1
b
s
F
F
B
F
B - D
Tu #i
3
Solo-Quart
Tu #i
IV


139 Cum sancto
140 Spiritu
141
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154
155
156
157
158
159
160 (Amen)
161
162
163
164 (Amen)
165
166
167
168
169
170 (Amen)
171
172
173 (Amen)
174
175
176
177
178
179
B 6 5+1
** — " — T " "
** — " — A " "
** — " — S
b
s
a
F
Tu #i
8
Solo-Quart
Tu #i
VI
Fortz.
2
Fugat.
I'
Vertauschung der Gliederfolge

metrisch heterogene Bildungen auf der gleichen motivischen Grundlage

Beisp. 1

a_1

Siebentaktgruppe

→ Beisp. 5

Beisp. 2

a_2

auf Verschränkung konzipierte achttakt. Periode

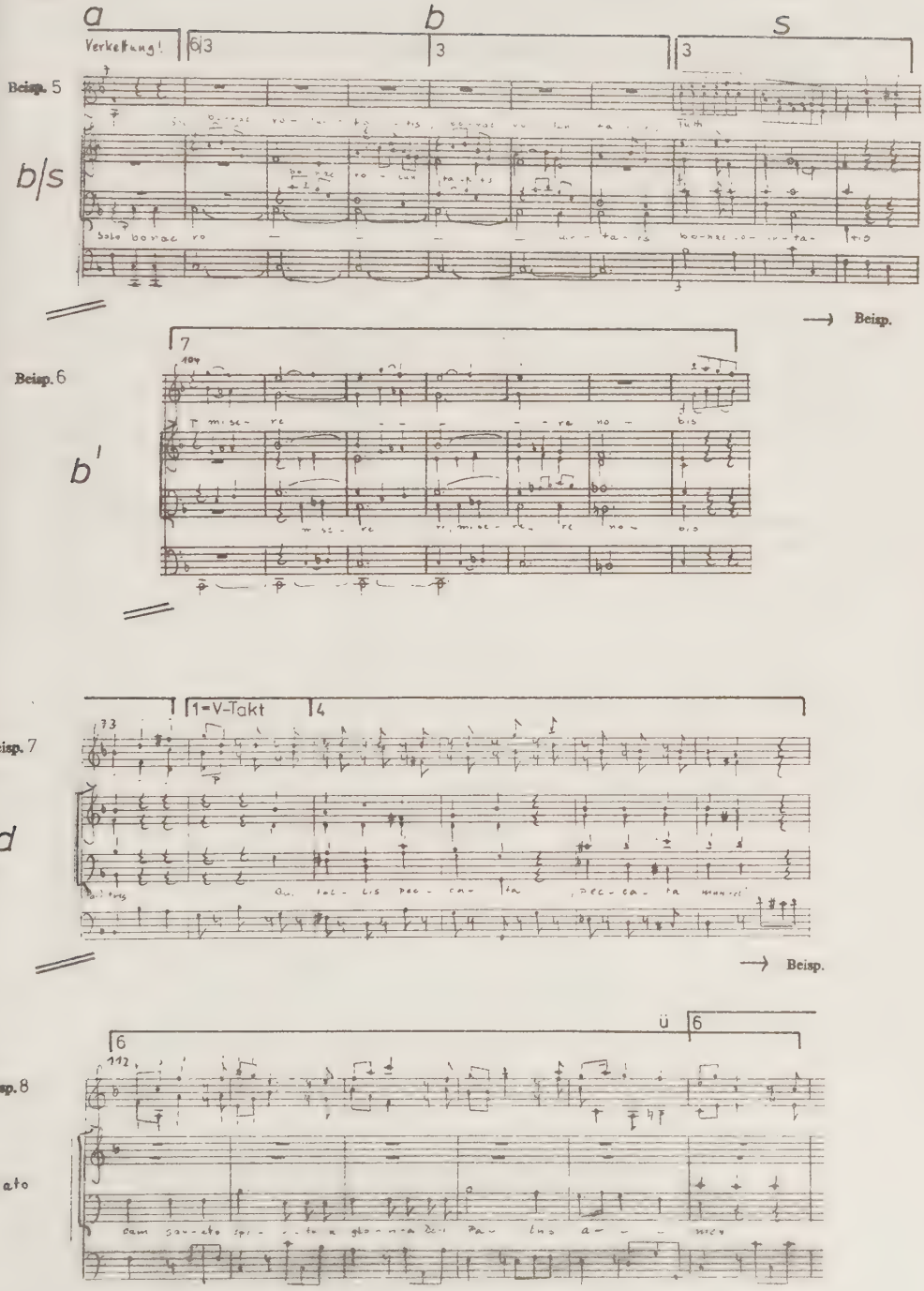
Beisp. 3

a'_1

wie a_1

Beisp. 4

a_3

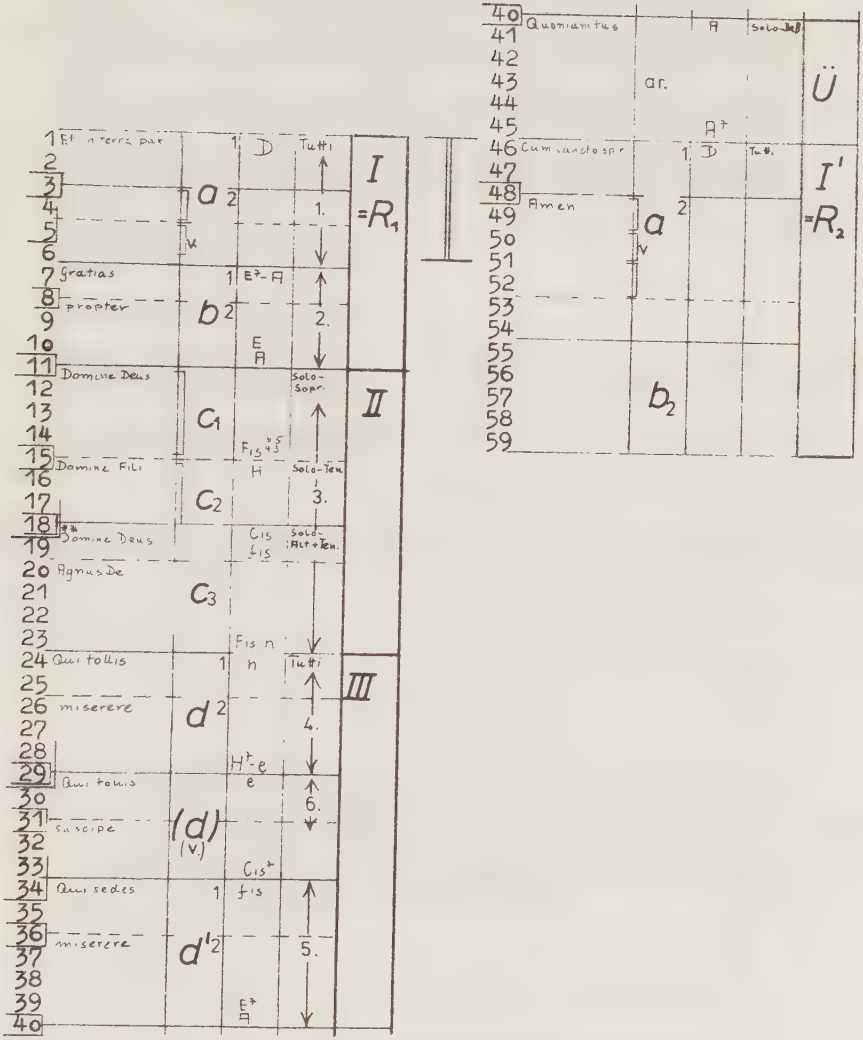
symmetrische achttaktige Periode

a
b
s
Verkettung!
6|3
3
3
Beisp. 5
b/s
Beisp.
Beisp. 6
7
b'
1-V-Takt
4
Beisp. 7
d
Beisp.
ü
6
6
Beisp. 8
Fugato

Gloria KV.194 D-Dur

Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, Baß und Orgel

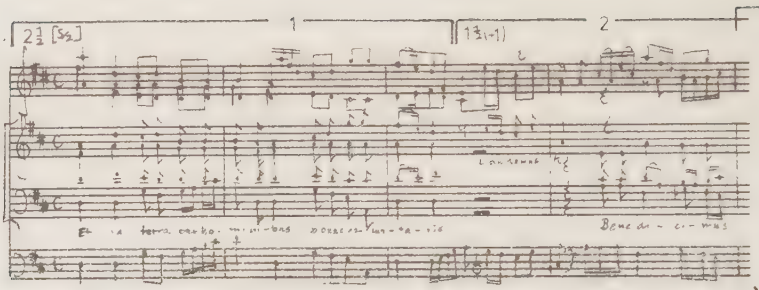
Tempovorschrift: Allegro

Recht einfache musikalische Gestaltgebung im Sinne der in Band I, Kap. I beschriebenen 'neapolitanischen Miniaturform'.

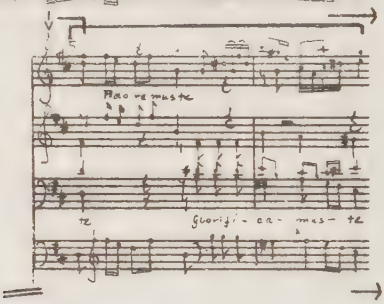

Et in terra pax
Tutti
I
=R1
a 2
1.
Gratias
propter
b 2
2.
Domine Deus
Solo-Sopr.
II
c1
Domine Fili
Solo-Ten.
c2
3.
Domine Deus
Solo Alt+Ten.
Agnus Dei
c3
Qui tollis
Tutti
III
miserere
d 2
4.
Qui tollis
susc ipe
(d)
6.
Qui sedes
miserere
d'2
5.
Quoniam tu
Solo
Ü
ar.
Cum sancto spir
Tutti
I'
=R2
Amen
a 2
b2

Beisp. 1

a

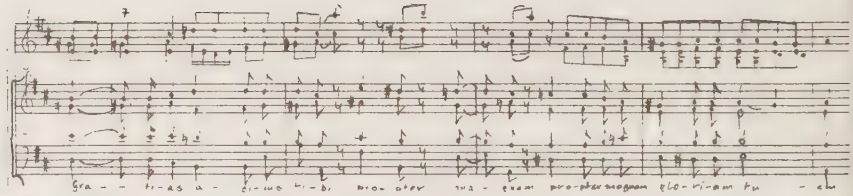


a 2 V.



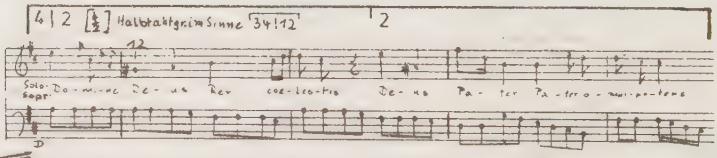
Beisp. 2

b



Beisp. 3

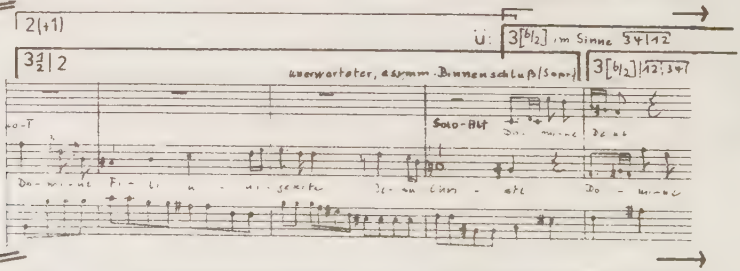
c_1



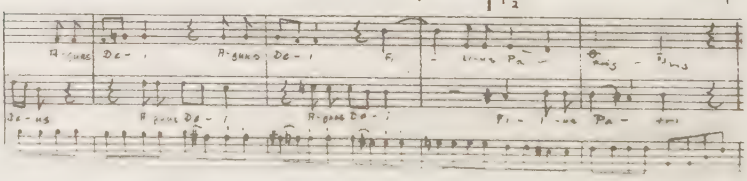
1.

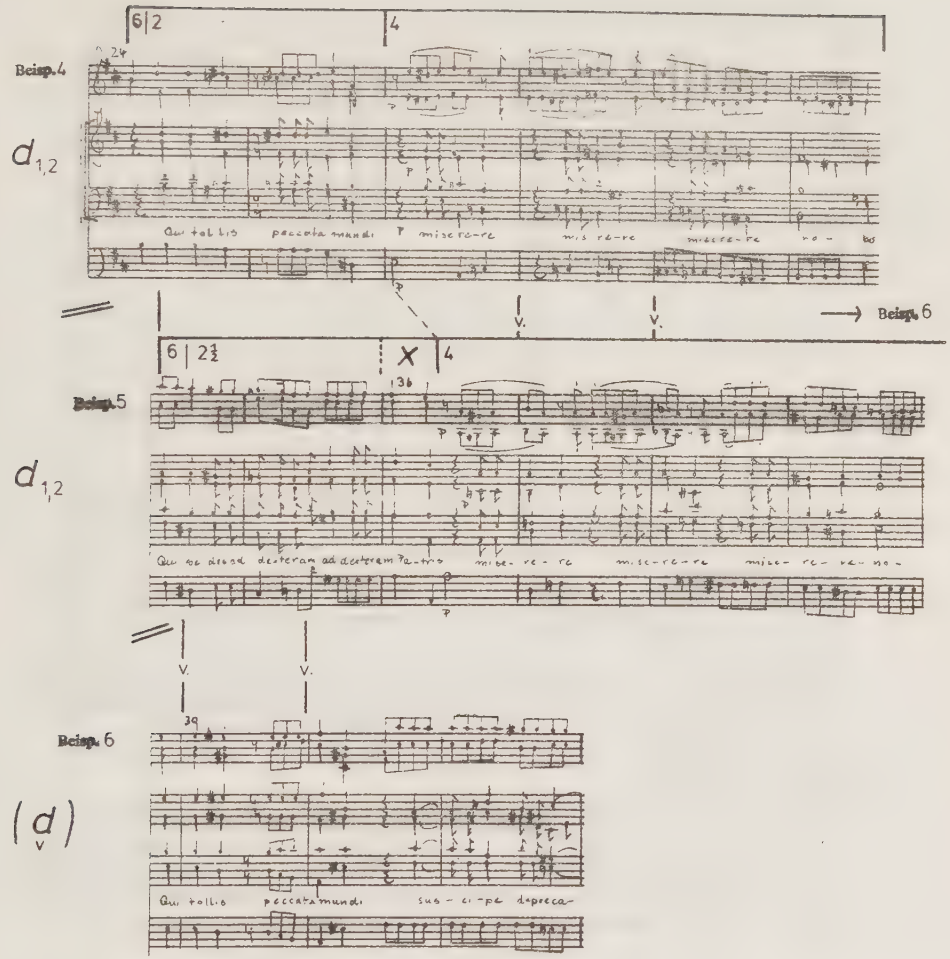
2.

c_2



c_3





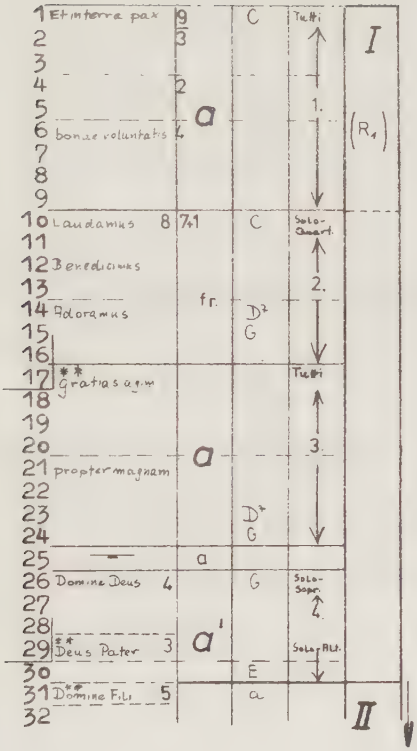
Beisp. 5 X : Halbtakt bedingt Verlängerung der Phrase d_1 und Verschiebung der Viertaktgruppe d_2 im Takt.

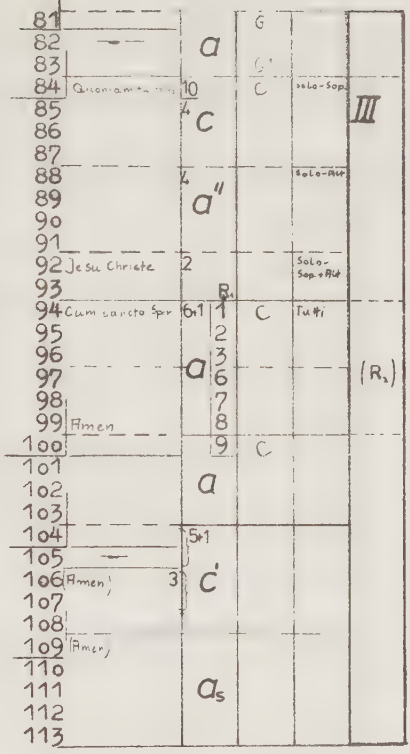
Gloria KV. 220 C-Dur

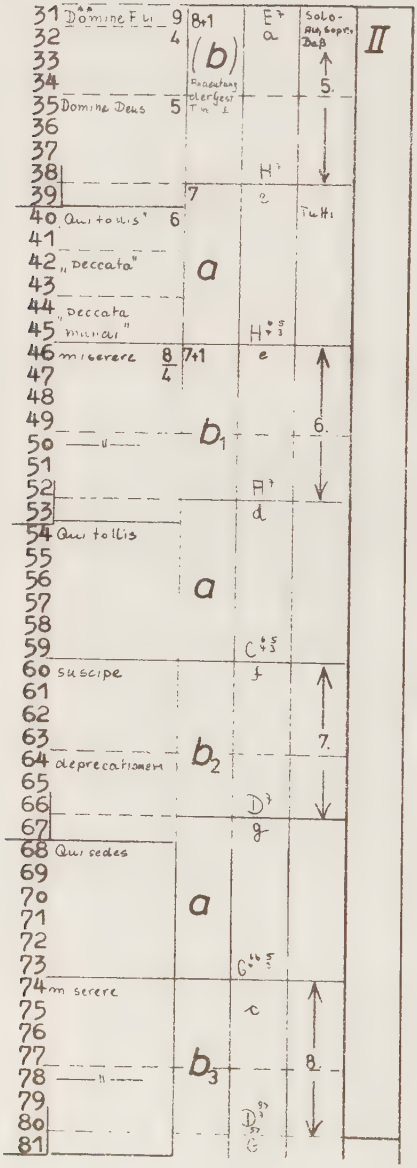
Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, 2 Trompeten, Pauken, Baß und Orgel

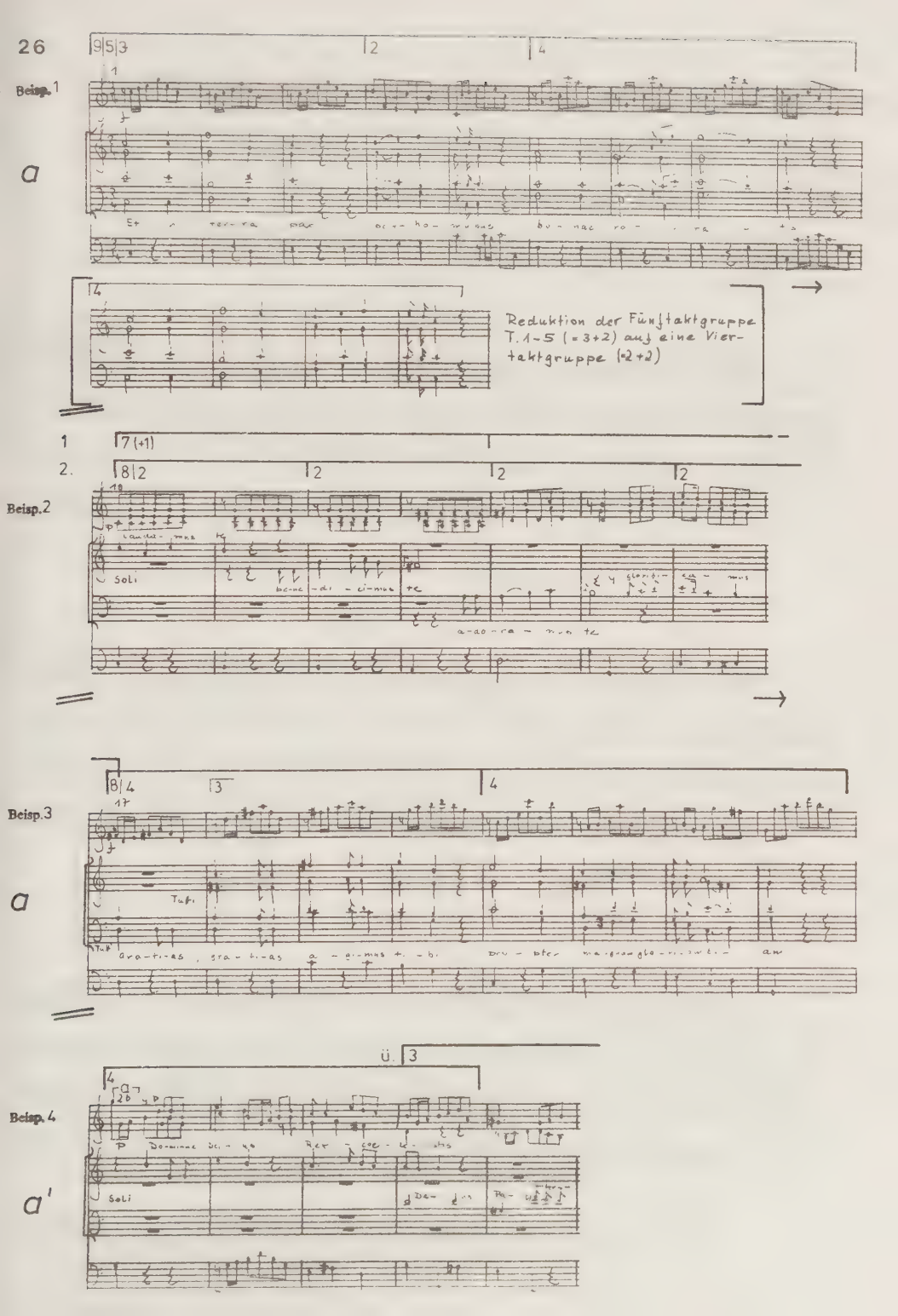
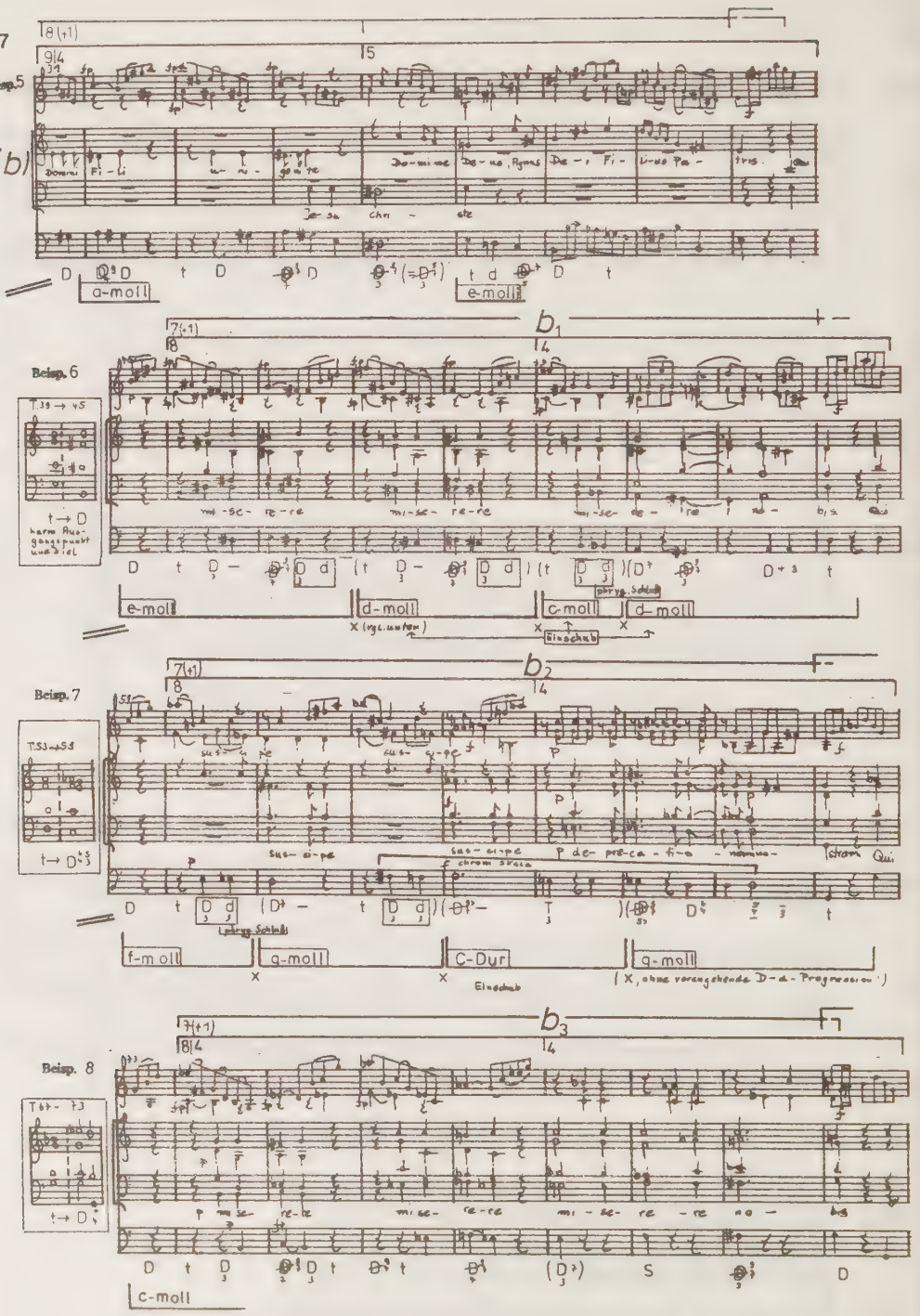
Tempovorschrift: Allegro (3/4)

Mozart überträgt hier das Prinzip bzw. die Technik des instrumentalen Ostinatos (in Gestalt einer rhythmisch prägnanten Figur), das seinen originären Geltungsbereich im Credo-Satz hat, auf die Vertonung des Gloria-Textes.
Der ostinate Strom versiegt nur an wenigen Stellen, so bei der Formulierung der Anrufungen (miserere...) im litaneiartigen Abschnitt "Qui tollis...", T. 45ff.
Daselbst kommt es zur Ausbildung äußerst komplexer harmonischer Prozesse (vgl. Beisp. 6 und 7). Jeweils eingeleitet von einer recht eigentümlichen D - d - Progression (die entsprechenden Funktionsbezeichnungen sind eingeklammert) vollziehen sich kleingliedrige Rückungsvorgänge.
Alle Moll-Dreiklänge der diatonischen Skala c - g erhalten harmonische Zentrumsfunktion.
Eine derartige 'diatonische Zentrumsverlagerung', die das Prinzip funktionaler Harmonik bis an seine äußersten Grenzen ausschöpft und es teilweise schon negiert, wobei Chromatik in melodischen Linien eine zentrale Rolle spielt, läßt sich auch im entsprechenden Teil des Gloria-Satzes der Messe KV. 262 (vgl. S. 47) nachvollziehen. Sie ist dort jedoch noch konsequenter und in den 'harmonischen Mitteln' noch subtiler vollzogen.


Et in terra pax
bonae voluntatis
Laudamus
Benedicimus
Adoramus
Gratias agim
propter magnam
Domine Deus
Deus Pater
Domine Fili
Tutti
Solo-Quart.
Solo-Sopr.
Solo-Alt.
I
II
(R1)


Qui tollis
Jesu Christe
Cum sancto Spr
Amen
Amen
Amen
Solo-Sop.
Solo-Alt.
Solo-Sop.+Alt.
Tutti
III
(R1)


Domine Fili
Domine Deus
Qui tollis
„peccata"
„peccata mundi"
miserere
suscipe
deprecationem
Qui sedes
miserere
Solo
II
(b)
a
b1
a
b2
a
b3
5.
6.
7.
8.


26
Beisp. 1
a
Et terra pax
Reduktion der Fünftaktgruppe T. 1–5 (= 3+2) auf eine Viertaktgruppe (=2+2)
1
2.
Beisp. 2
Soli
Beisp. 3
a
Tuba
Beisp. 4
a'
Soli

x-komplexe harmonische Rückungen, jeweils vorbereitet durch eine D-d-Progression

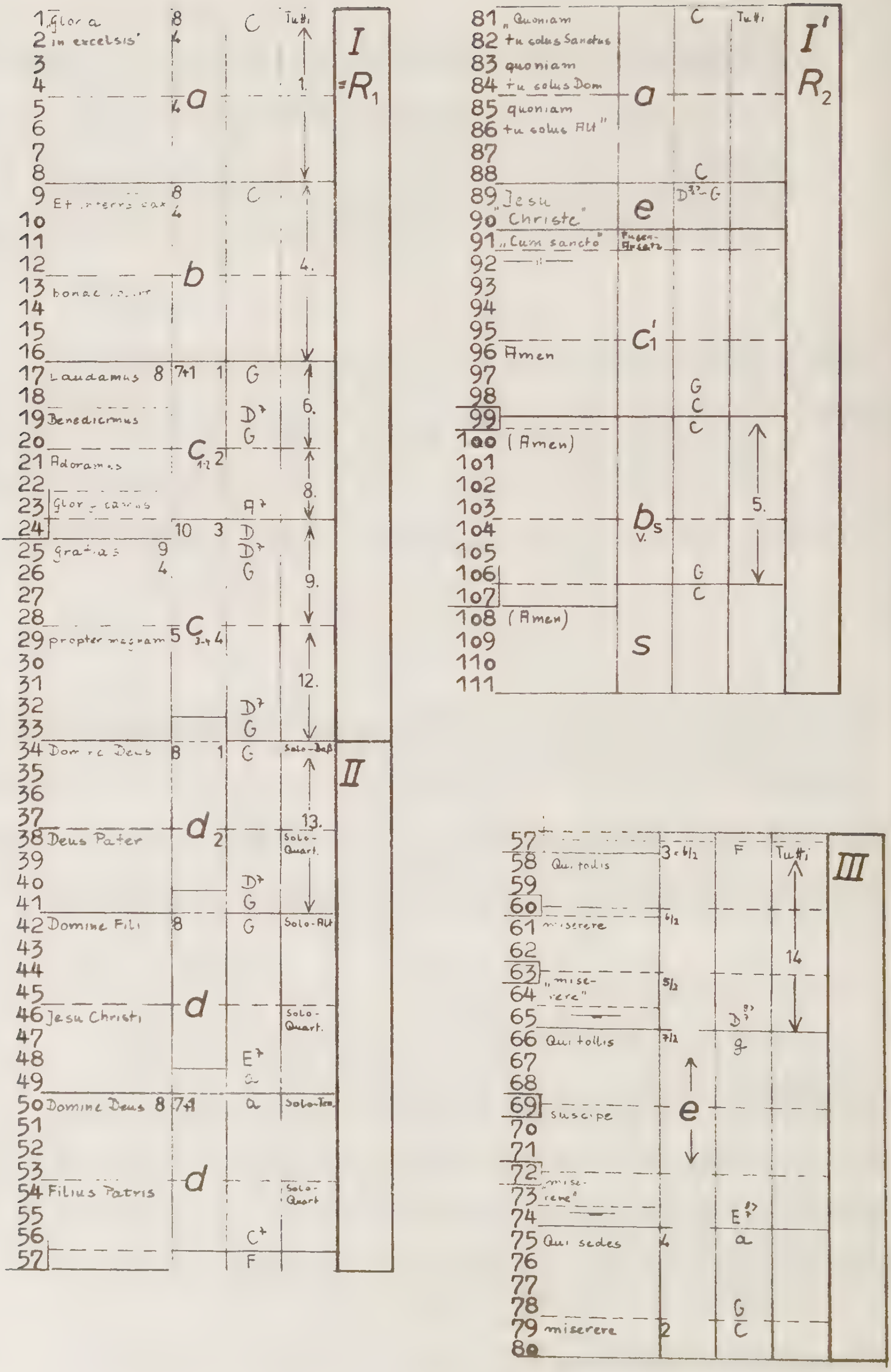
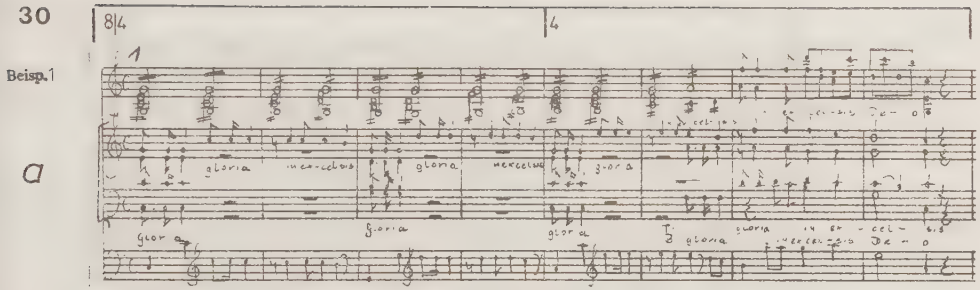
Von T. 34 – 7 erhalten alle Moll-Dreiklänge der diaton. Skala a. → c (Tp – t, bes. a. d. Grundst. – art) harm. Zentrumsfunktion

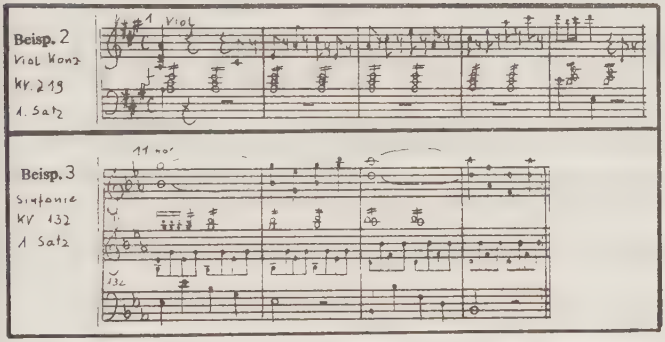
Gloria KV 257 C-Dur

Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, 2 Trompeten ("Clarini"), 3 Posaunen, Baß und Orgel

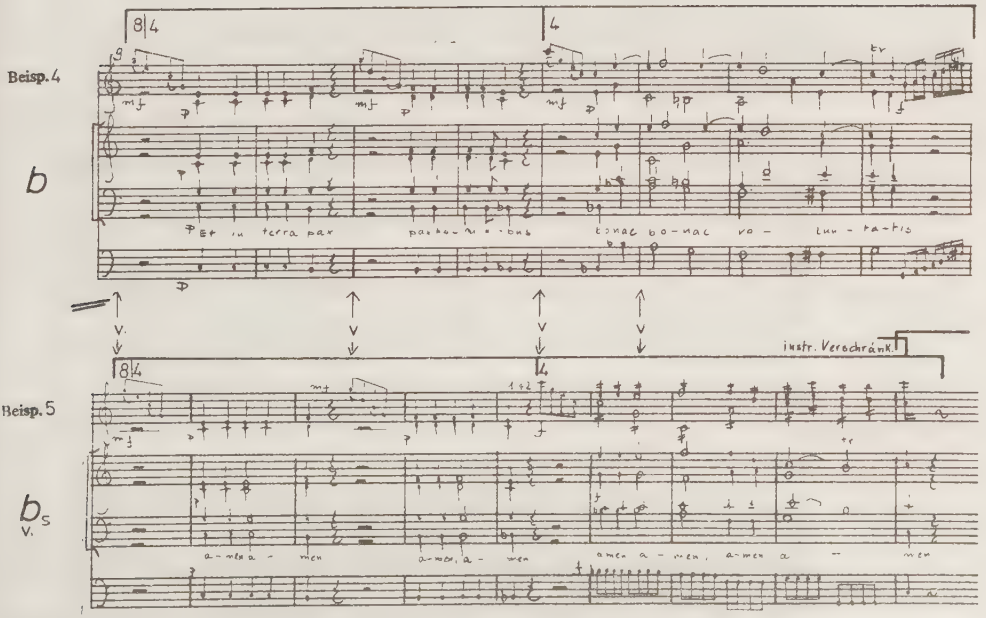
Tempovorschrift: Allegro assai (C)

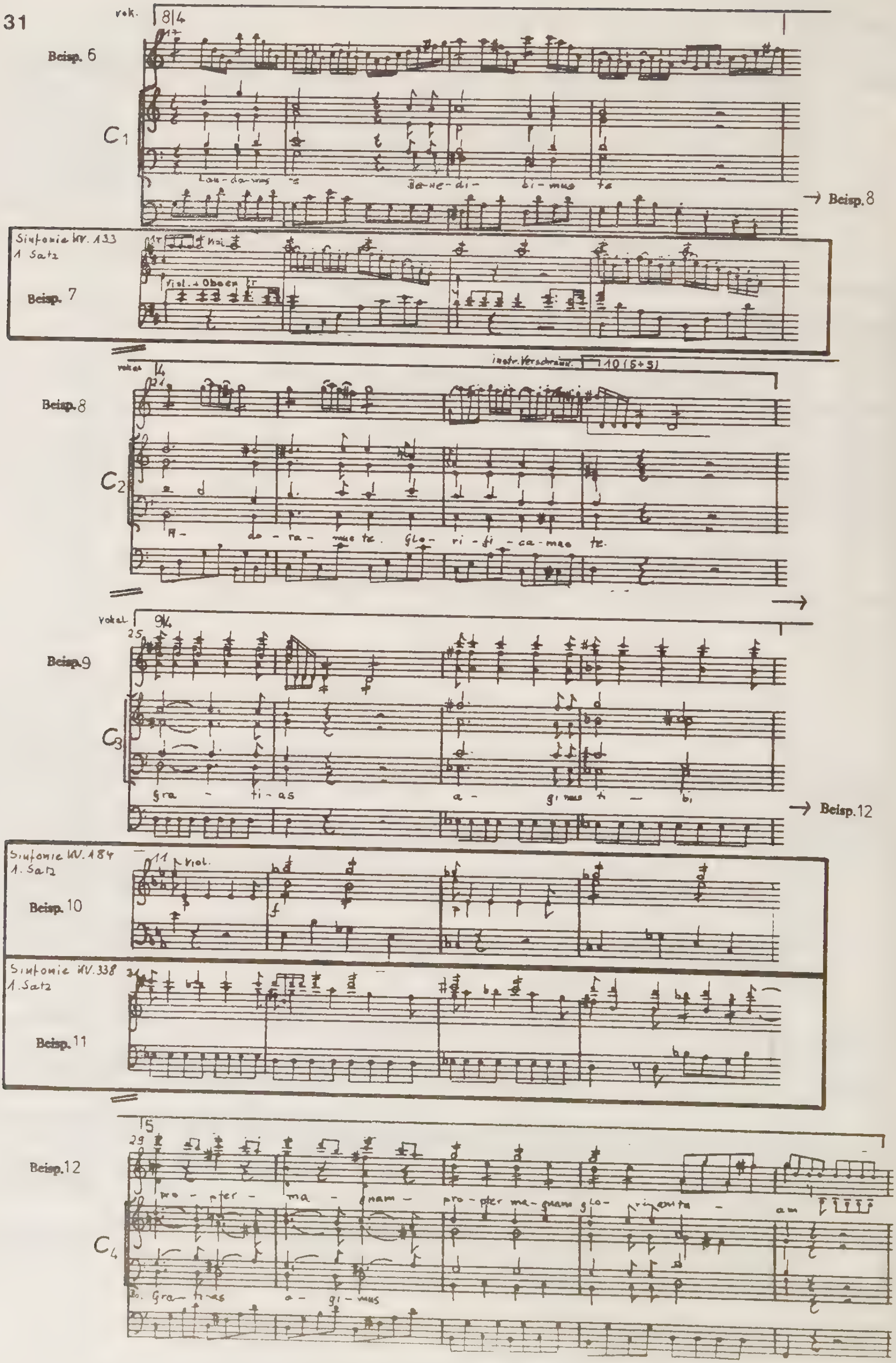
Vgl. Band I, S. 123ff., ausführliche Analyse unter dem Oberbegriff des 'sinfonischen Messensatzes'.


Gloria in excelsis
Et in terra pax
bonae voluntatis
Laudamus
Benedicimus
Adoramus
Glorificamus
Gratias
propter magnam
Domine Deus
Deus Pater
Domine Fili
Jesu Christi
Domine Deus
Filius Patris
Qui tollis
miserere
Qui tollis
suscipe
Qui sedes
miserere
„Quoniam
tu solus Sanctus
quoniam
tu solus Dom
quoniam
tu solus Alt"
„Jesu
Christe"
„Cum sancto"
Fugen-Ansatz
Amen
(Amen)
(Amen)
Tutti
Solo-Baß
Solo-Quart.
Solo-Alt
Solo-Ten.
I
= R1
II
III
I'
R2
a
b
C 1-2
C 3-4
d 2
d
e
C'1
b s
S

Beisp. 1
a
gloria
gloria
gloria
gloria


Beisp. 2
Viol Konz
KV. 219
1. Satz
Viol
Beisp. 3
Sinfonie
KV 132
1 Satz

→ Beisp. 4


Beisp. 4
b
Et in terra pax
hominibus
bonae voluntatis
instr. Verschränk.
Beisp. 5
bs
V.
amen
amen
amen, amen


vok.
8|4
Beisp. 6
C1
Lau-da-mus te
Be-ne-di-ci-mus te
→ Beisp. 8
Sinfonie KV. 133
1 Satz
Beisp. 7
Viol. + Oboen
instr. Verschränk.
10 (5+5)
vokal
4
Beisp. 8
C2
A-do-ra-mus te. Glo-ri-fi-ca-mus te.
vokal
9|4
Beisp. 9
C3
gra-ti-as a-gi-mus ti-bi
→ Beisp. 12
Sinfonie KV. 184
1. Satz
Beisp. 10
Viol.
Sinfonie KV. 338
1. Satz
Beisp. 11
5
Beisp. 12
C4
pro-pter ma-gnam pro-pter ma-gnam glo-ri-am tu-am
Gra-ti-as a-gi-mus

Antizipation der Begleitfigur d. als Verstärkung!

Beisp. 13

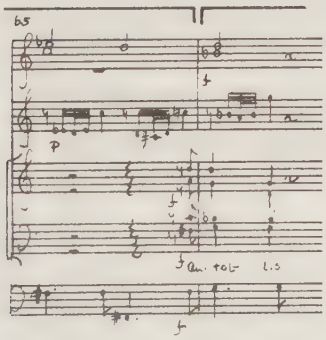
d

Beisp. 14

Serenade KV. 250, 1. Satz

Beisp. 15

e



Gloria KV.258 C-Dur

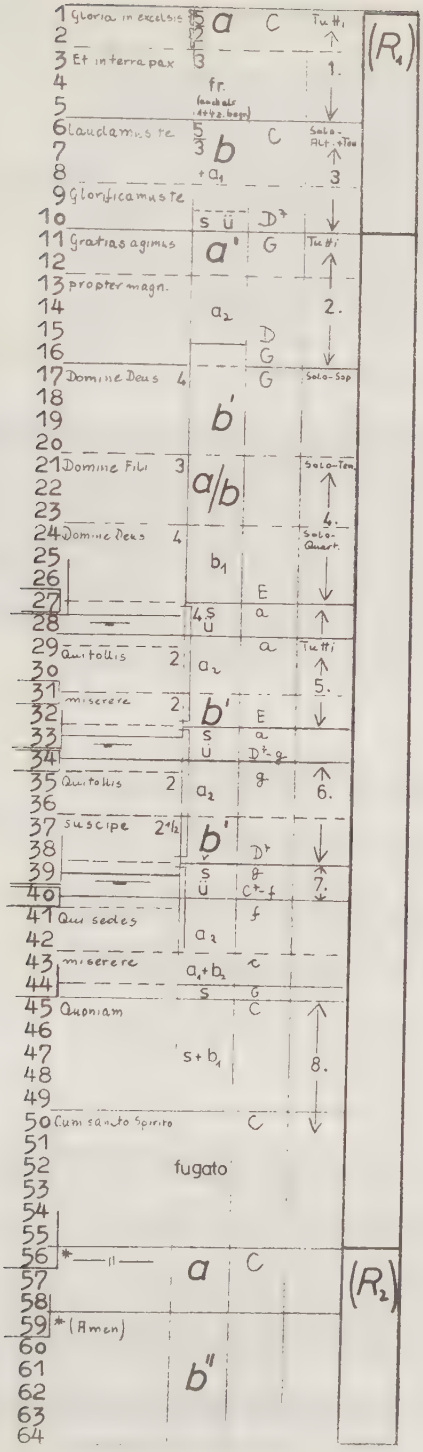
Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, 2 Oboen[1],
2 Trompeten ("Clarini"), Pauken, Baß und Orgel

1) Das Autograph enthält keine Oboenstimme. Jedoch existieren zu allen Abschriften Oboenparte, von denen eine autographe Eintragungen Mozarts enthält. Diese Oboenstimme nimmt F. Schroeder in seine Edition der Messe auf (vgl. Vorwort zur Eulenburg-Ausg. S. IV f.).

Tempovorschrift: Allegro (C)

Der Satz weist im instrumentalen Bereich eine sehr kleingliedrige und subtile motivische Gestaltgebung auf. Innerhalb eines nahezu kontinuierlich gegebenen Sechzehntel-Stroms (Ostinato) zeichnen sich eine Fülle motivischer Bildungen ab. Sie werden am Beginn des Satzes (T. 1-10) exponiert, und zwar im Rahmen zweier 'größerer' Gestalten: a und b.
a enthält die motivischen Komponenten a_1, a_2 und a_3; in b sind die Komponenten b_1 und b_2 vereinigt.
Zu diesem aus fünf Elementen bestehenden Motivspektrum treten in T. 10 zwei weitere hinzu: s und ü, die dort in einer Schluß- bzw. in einer überleitenden (metrisch verkettenden) Funktion in Erscheinung treten.
Diese sieben motivischen Elemente werden nun im Verlauf des Satzes in verschiedenartige Fortspinnungs-, Erweiterungs- und Modifikationsprozesse einbezogen, wobei sie auf mannigfachste Weise horizontal-melodisch wie auch vertikal-polyphon miteinander gekoppelt werden. Dabei zeichnen sich teilweise die originären Motivkonfigurationen a und b in modifizierter oder miteinander verzahnter Gestalt ab.

Betrachtet man das periodische Satzbild, so fällt eine eigentümliche Häufung komplex gebildeter Fünftaktgruppen auf, und es scheint, als habe Mozart hier mit der Fünftaktgr. als metrischer Gestaltungsgrundlage bewußt experimentiert.



a besteht aus den motivischen Komponenten a_1, a_2, a_3.

b besteht aus den motivischen Komponenten b_1, b_2.

35

1. 5|2 (vgl. Text!) | 3

2. * 1 | 4

Motive: a_1 a_2 a_3 a_4 a_2 ‖ fr

Beisp. 1

a

Beisp. 3 →

* T. 2 > rhythmisch-motivisch modifizierte Repetition von T. 1!

1. 6|2 | 4

2. 1 | 5! | a_2 →

Beisp. 2

d'

5|3 | 2

Folge von Zwei- und Dreitaktgruppe in der Fünftaktgruppe b im Vergl. zur Fünft-gr. a verfaust sich!

s | ü

Beisp. 3

b

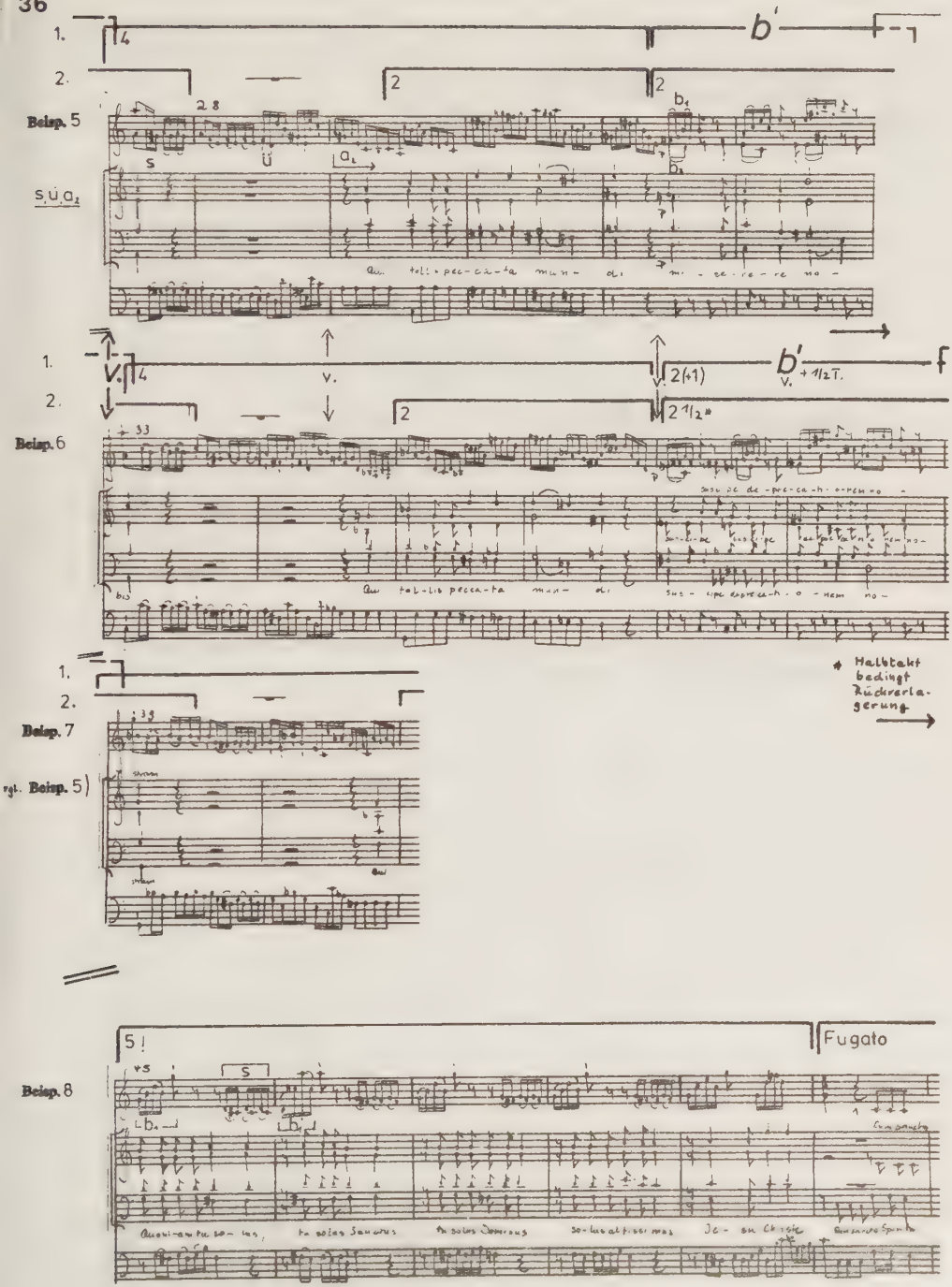
Beisp. 2 →

$6\frac{1}{2}(+1)$ 3 | $3\frac{1}{2}(+1)$

3 | 4

Beisp. 4

a/b

→ Beisp. 5

1.
2.
Beisp. 5
s.ü.a₂
Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re no-
V.
b'
+ 1/2 T.
Beisp. 6
Qui tol-lis pec-ca-ta mun-di
Halbtakt bedingt Rückverlagerung
Beisp. 7
vgl. Beisp. 5)
Fugato
Beisp. 8
Qui-am-tu so-lus, tu solus Sanctus tu solus Dominus so-lus altissimus Je-su Christe
Cum sancto

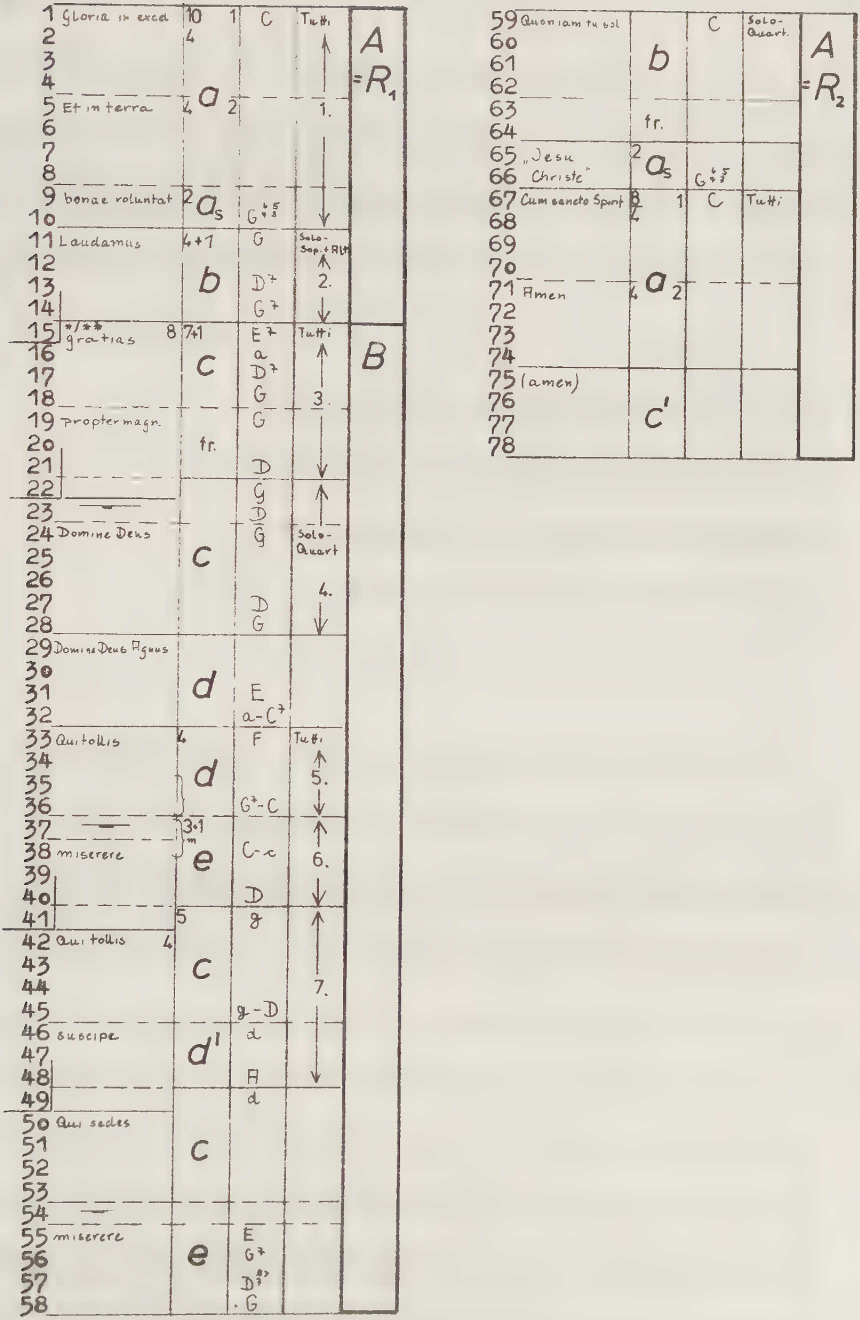
37

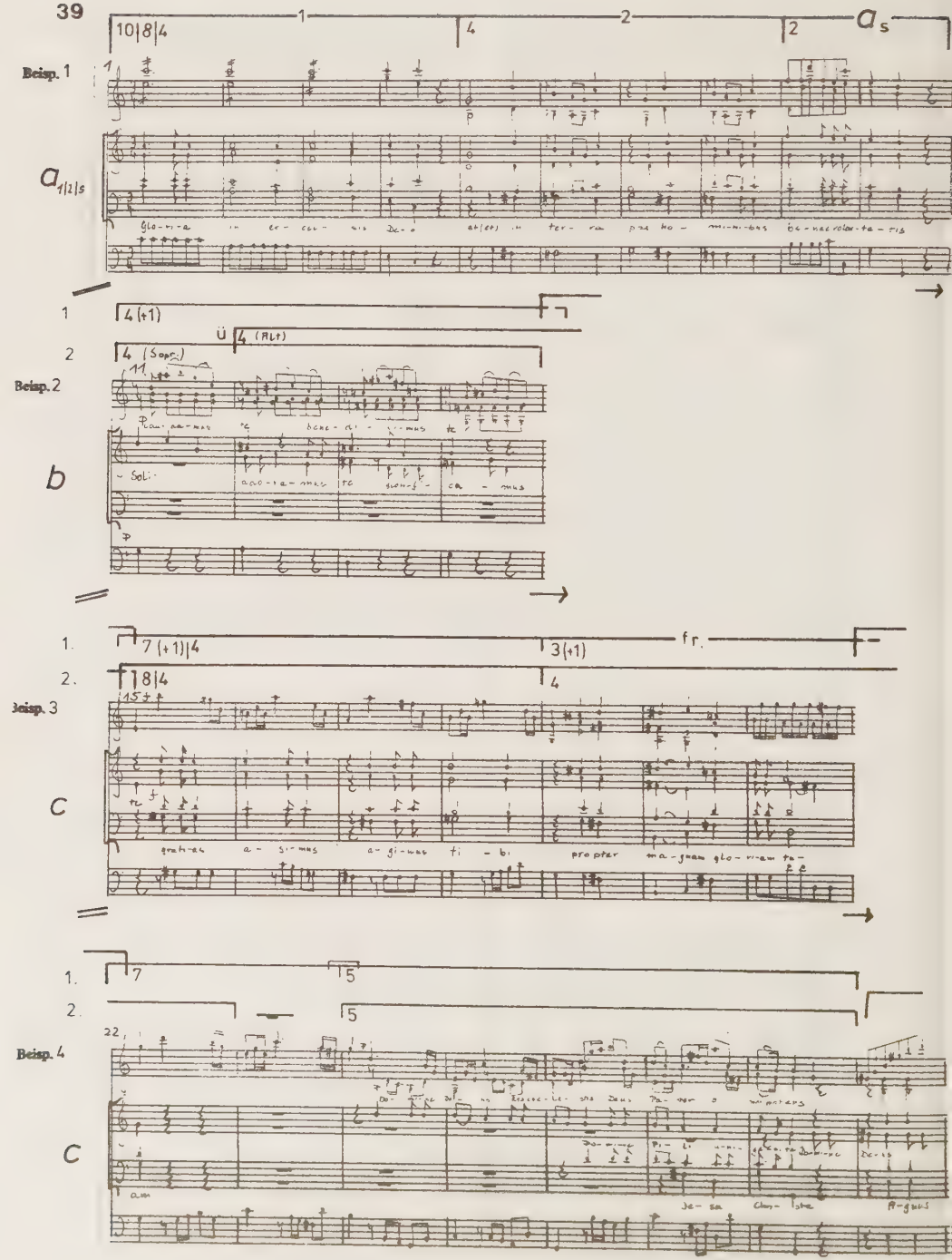
Gloria KV 259 C-Dur

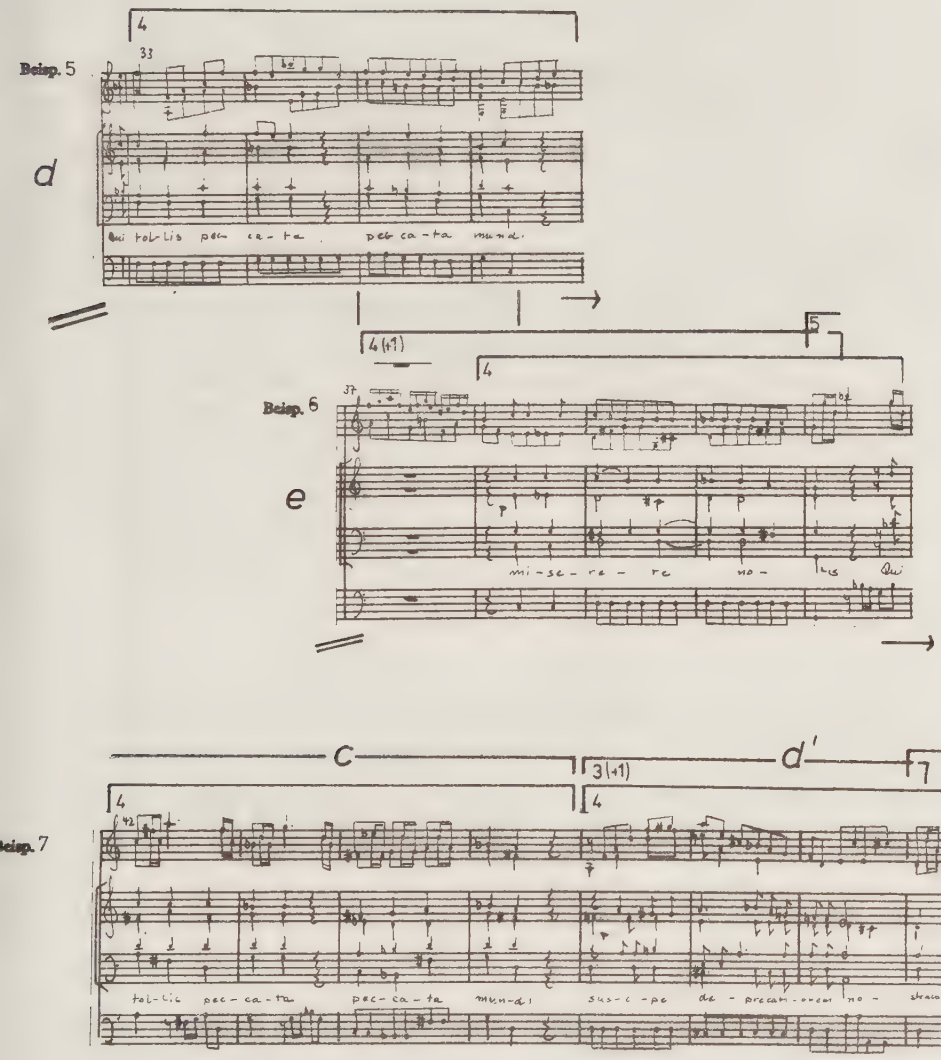
Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, 2 Trompeten ("Clarini"), Pauken, Baß und Orgel.

Tempovorschrift: Allegro

Relativ einfache musikalische Gestaltgebung, und zwar in motivisch-thematischer wie in formaler Hinsicht.


Gloria in excel
Et in terra
bonae voluntat
Laudamus
gratias
propter magn.
Domine Deus
Domine Deus Agnus
Qui tollis
miserere
Qui tollis
suscipe
Qui sedes
miserere
Tutti
Solo-Sop.+Alt
Solo-Quart
A
=R1
B
a
as
b
c
fr.
d
e
d'
Quoniam tu sol
„Jesu Christe"
Cum sancto Spirit
Amen
(amen)
Solo-Quart.
Tutti
A
=R2
c'


Beisp. 1
Beisp. 2
Beisp. 3
Beisp. 4
a 1|2|s
b
c
c
Ü
Soli
gra-ti-as a-gi-mus a-gi-mus ti-bi propter ma-gnam glo-riam tu-
glo-ri-a in ex-cel-sis De-o et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus


Beisp. 5
d
Qui tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun-di
Beisp. 6
e
mi-se-re-re no-
Qui
c
d'
Beisp. 7
tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun-di sus-ci-pe de-precam-orem no-stram

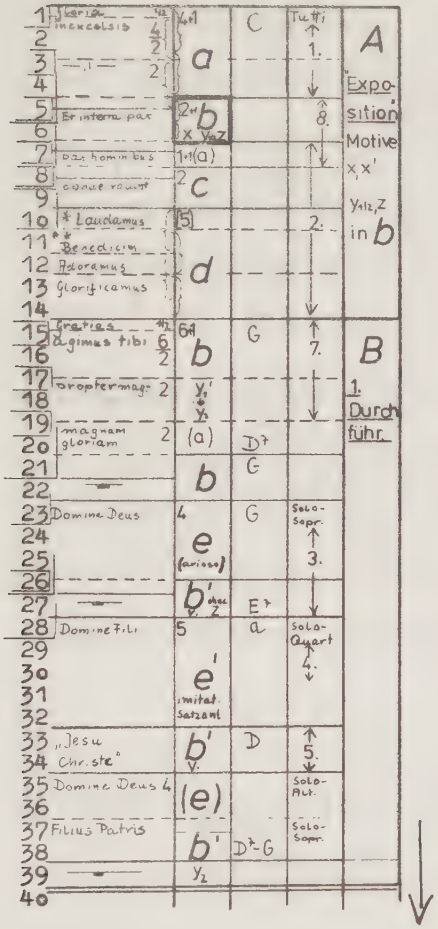
Gloria KV.262 C-Dur

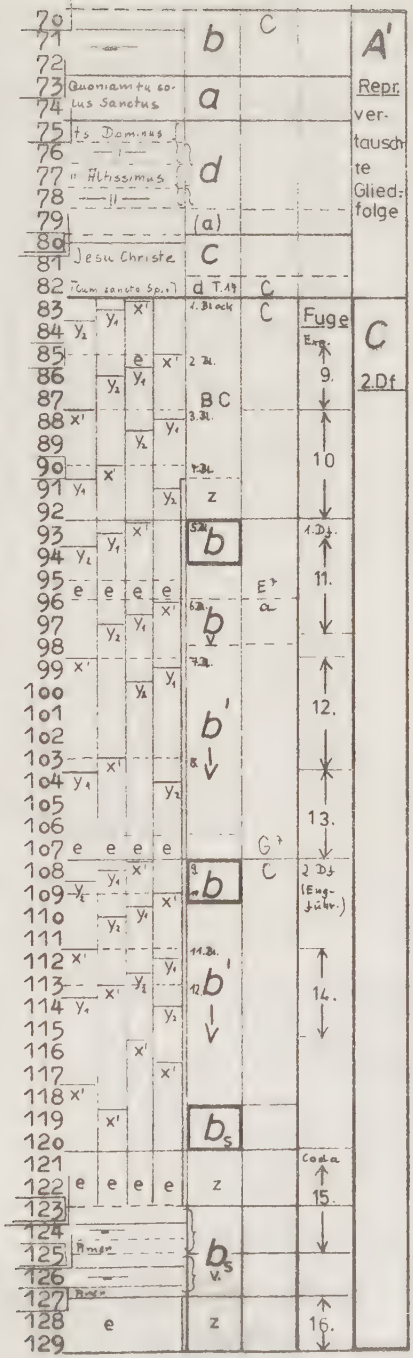
Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Baß und Orgel

Tempovorschriften:

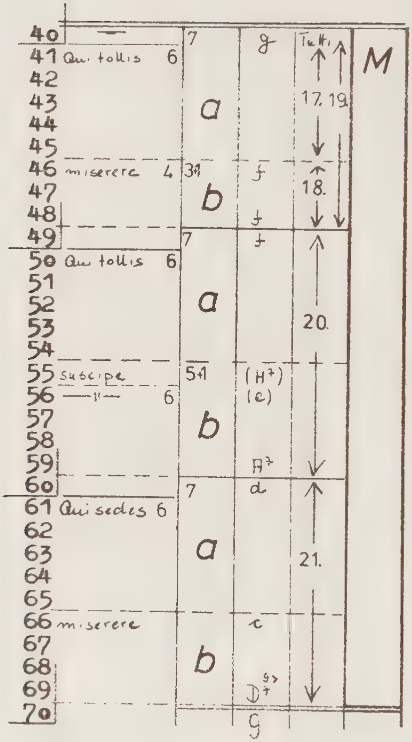
Gloria in excelsis Deo: Allegro con spirito (C)	(=A und B)
Qui tollis peccata (T. 40): Andante (3/4)	(=M)
Quoniam tu solus (T. 70): erstes Tempo	(=A' und C)

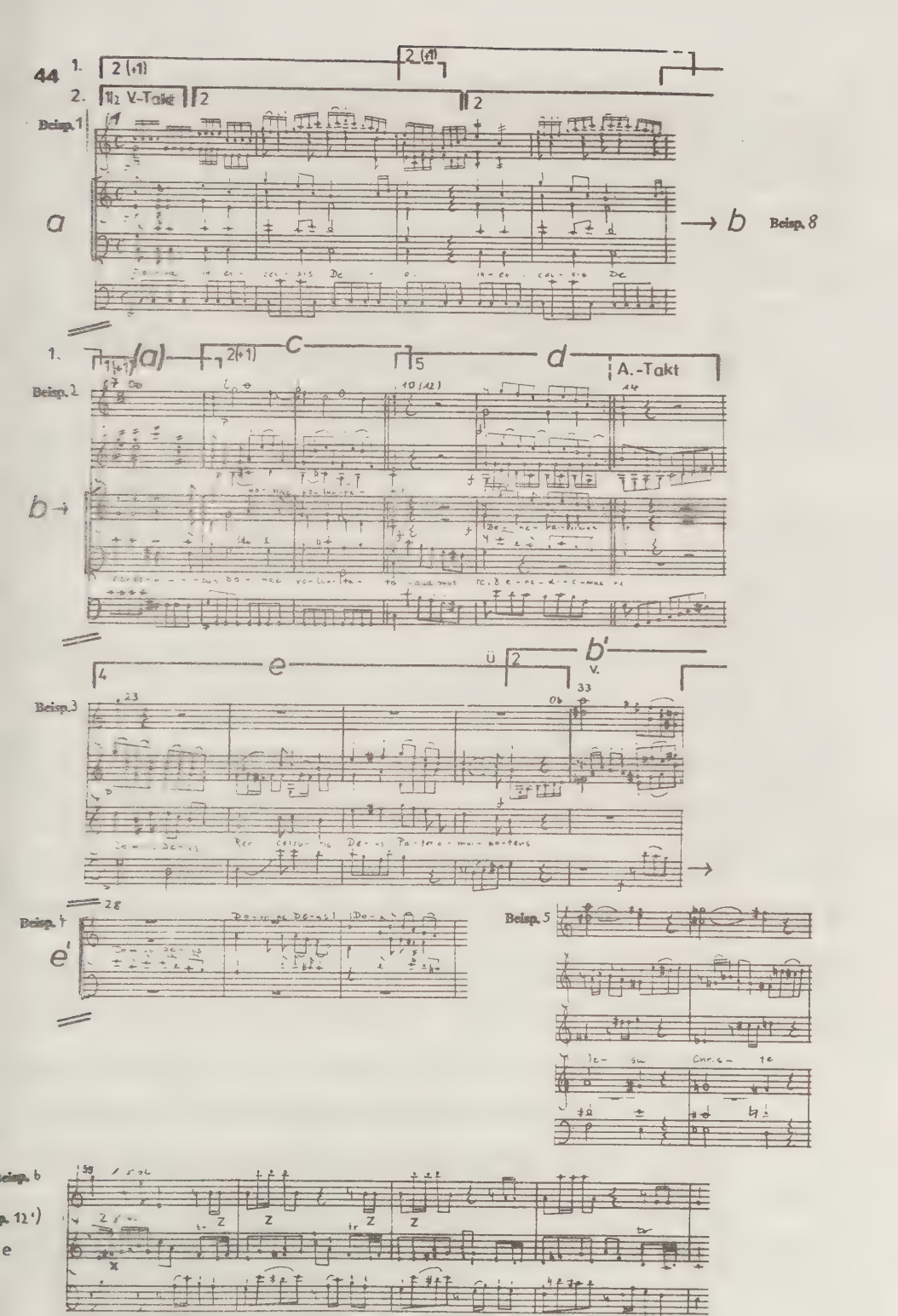
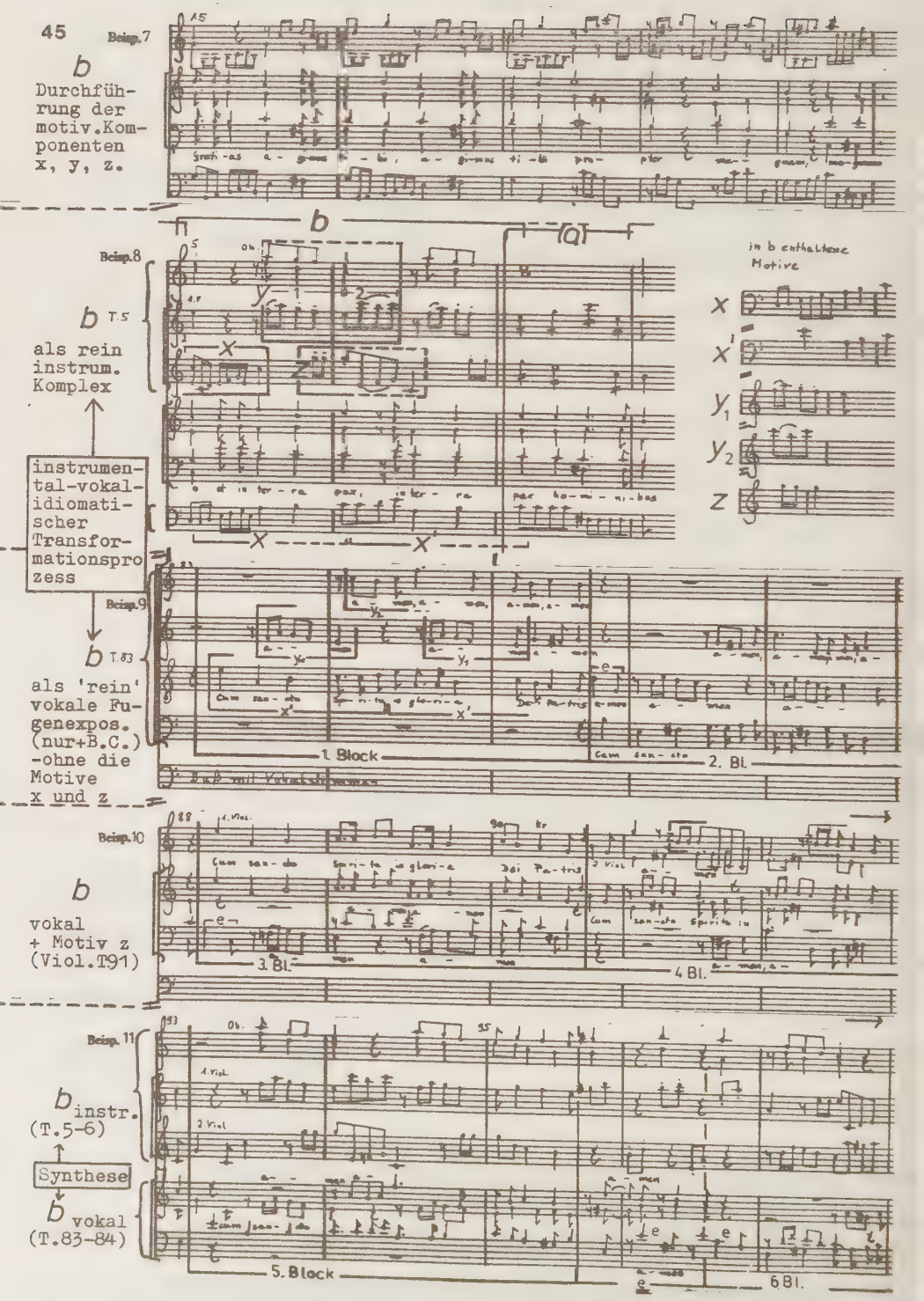
Vgl. Band I, S. 137ff., ausführliche Analyse.



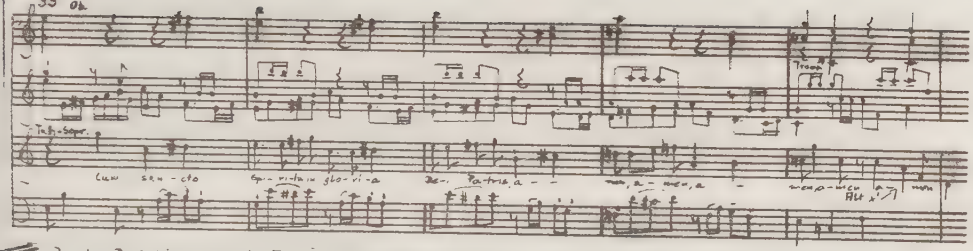


Gestalt e aus B mit
Figur e aus der Fuge (C) nicht verwandt!


40
41 Qui tollis 6
42
43
44
45
46 miserere 4
47
48
49
50 Qui tollis 6
51
52
53
54
55 suscipe
56 6
57
58
59
60
61 Qui sedes 6
62
63
64
65
66 miserere
67
68
69
70
7
a
b
7
a
5+1
b
7
a
b
g
f
f
f
(H7)
(e)
A7
d
c
D7
G
Tutti
17. 19.
18.
20.
21.
M

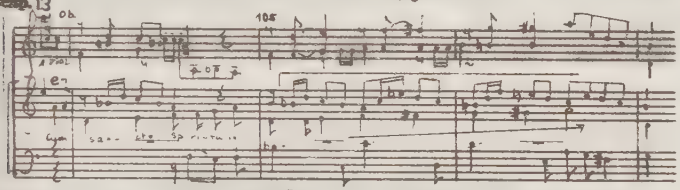

44
1.
2.
2 (+1)
2 (+1)
½ V.-Takt
2
2
Beisp. 1
a
→ b
Beisp. 8
1.
(a)
2 (+1)
c
5
d
A.-Takt
Beisp. 2
b →
10 (12)
14
e
Ü
2
b'
V.
Beisp. 3
23
33
Ob
Beisp. 4
e'
Beisp. 5
Beisp. b
p. 12')
e

Beisp.7
b
Durchführung der motiv.Komponenten x, y, z.
Beisp.8
b T.5
als rein instrum. Komplex
instrumental-vokal-idiomatischer Transformationsprozess
in b enthaltene Motive
x
x'
y1
y2
z
Beisp.9
b T.83
als 'rein' vokale Fugenexpos. (nur+B.C.) -ohne die Motive x und z
1. Block
2. Bl.
Beisp.10
b
vokal + Motiv z (Viol.T91)
3. Bl.
4 Bl.
Beisp.11
b instr. (T.5-6)
Synthese
b vokal (T.83-84)
5. Block
6 Bl.

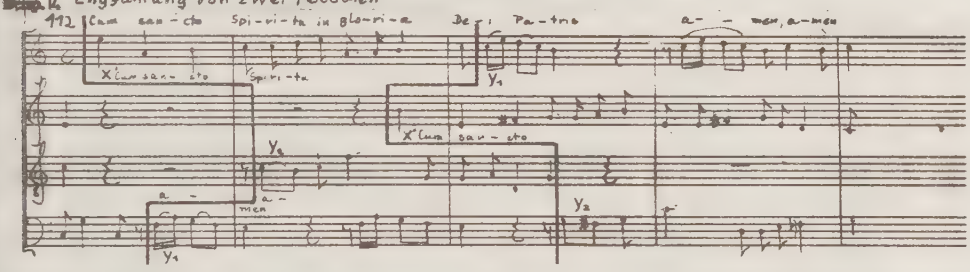
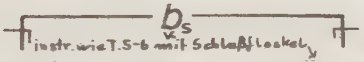
Beisp. 12



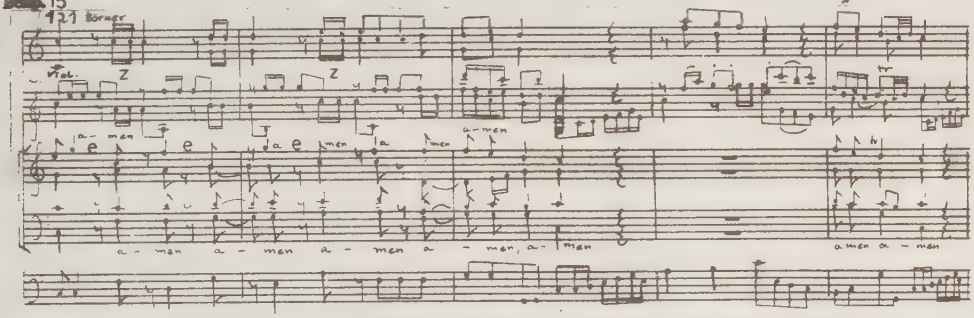
Instr.-Baß-Linie in Vok.-Ten. + Baß aufgeteilt →

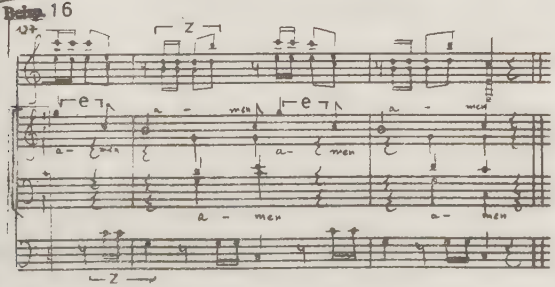
Beisp. 13

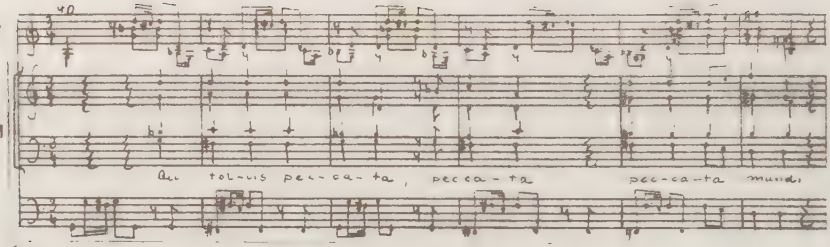


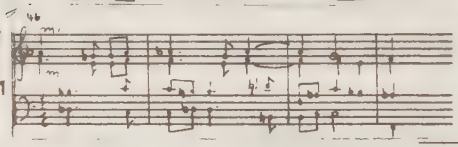
Beisp. 14 Engführung von zwei „Blöcken"



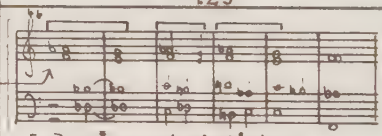
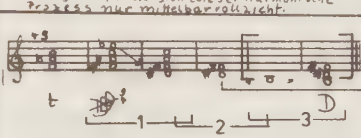
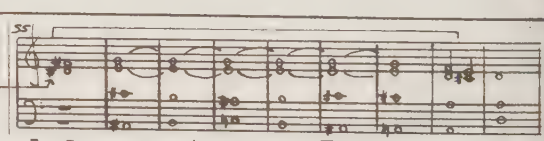
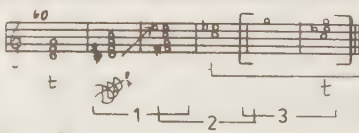
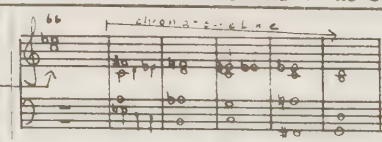
Beisp. 15



Beisp. 16

Beisp. 17



Beisp. 18

Taktstriche markieren lediglich harmonische Zäsuren

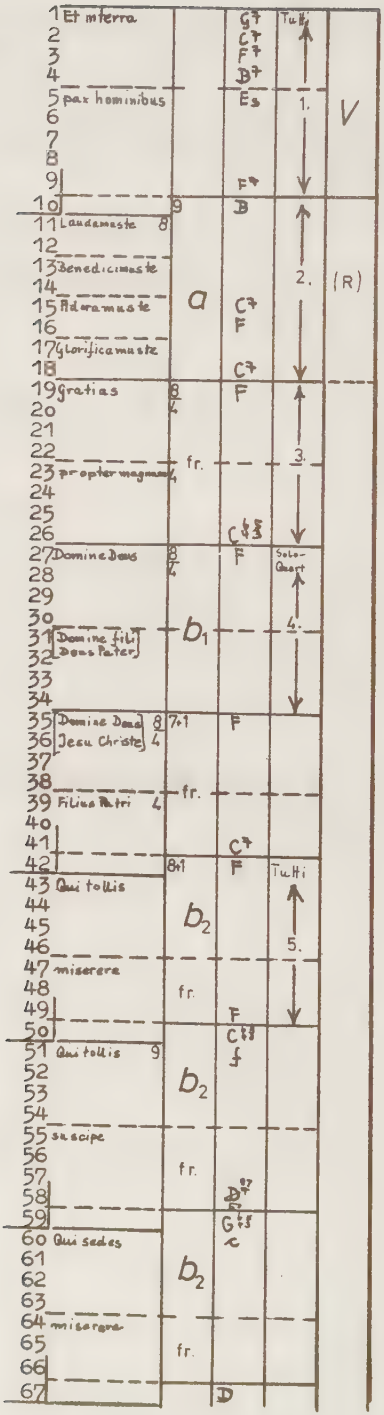
harmon. Zentren	$a_{1,2,3}$	$b_{1,2,3}$
g-moll ↓ f-moll	Beisp. 19	
	harmonische Prozesse 1. enharmonische Verwechslung (gis-as) (im Satz nicht direkt ausgeführt) 2. Herauslösung der kleinen Terz f-as. 3. Die kleine Terz f-as wird als Bestandteil eines f-moll-Akkord definiert, der im folgenden t-Funktion erhält. Die eckigen Klammern weisen darauf hin, daß sich dieser harmonische Prozess nur mittelbar vollzieht.	Die t erscheint nur rudimentär (ohne Quinte) Innerhalb einer sich dreimal wiederholenden Pendelbewegung wird die in den beiden kleinen Terzen f-as und e-g (Oberstimmen des Satzes) zur Andeutung kommende Akkordfortschreitung t-D in komplexe Verfremdungsprozesse einbezogen. (vgl. ⌐)
e-moll ↓ d-moll	 Beisp. 20	
	1. Statt der Terz wird die None enharmonisch verwechselt (es-dis) 2. Statt der oberen kleinen Terz (a_1) wird die untere (dis-fis) herausgelöst, statt der subdominantischen Bestandteile (a_1) also nun die dominantischen Bestandteile des verminderten Septakkords 3 statt nach oben wird nun nach unten zur kleinen ein große Terz hinzugefügt (fiktiv) → domin. Dur-Dreiklang	Die D erscheint nur rudimentär, ebenso die t e-moll. Die t erklingt nur innerhalb des Vorhaltsquartsextakkords. Dieser erscheint zweimal, und zwar einbezogen in eine symmetrische harmonische Struktur in deren Zentrum (Achse) als „zentraler Spannungsklang" die hartverminderte $D^{\flat 5}_{3}$ erklingt. Die t ist im Intervall e-g als kontinuierlicher Spannungshorizont (mittelbar) gegeben – überraschende Modulation nach d-moll. Chromatik in der Baßlinie)
c-moll ↓ diaton. Skala!	 Beisp. 21	
	123.: Prozesse wie in a_1.	Die kleine Terz c-es als Bestandteil der t c-moll erscheint in T lediglich innerhalb einer melodischen Linie. Die t c-moll (als vollstand. Dreiklang) erklingt in einer expressiven Konfrontation mit der T C-Dur, die von seiten der Oberstimmenmelodik in eine chromatische Linie integriert ist.

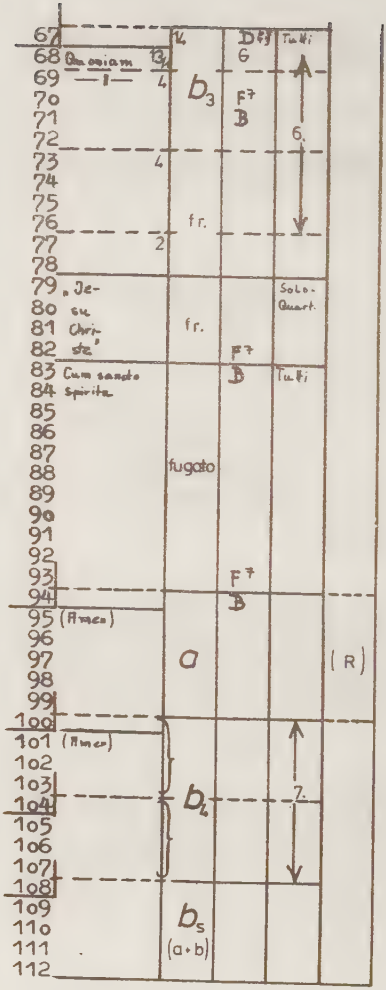
Gloria KV. 275 B-Dur

Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, Baß und Orgel

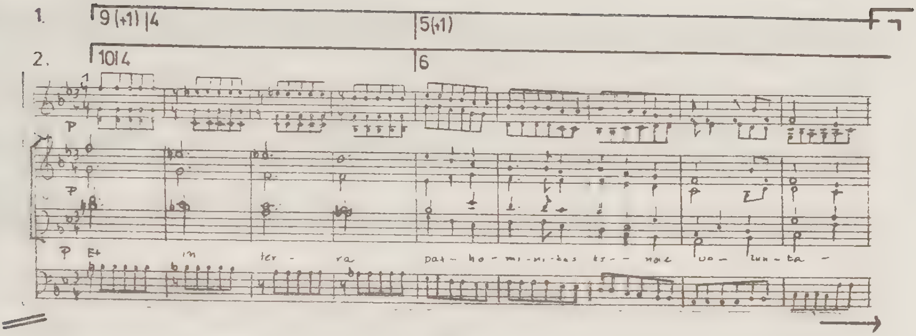
Tempovorschrift: Allegro (3/4)

Sehr einfache musikalische Gestaltgebung – entsprechend den Gloria-Kompositionen der Messen KV. 194 und KV. 259.
Vonseiten der motivischen Substanz betrachtet ist der initiale syntaktische Sinnzusammenhang "Et in terra pax hominibus bonae voluntatis" losgelöst vom übrigen Satz (im Sinne eines kurzen 'Vorspiels') vertont. Damit greift Mozart eine Gestaltungsweise auf, die er schon in der Messe KV. 140 angewendet hatte, wenngleich sie sich dort anders konkretisiert (vgl. Satzschema S.5). Bemerkenswert ist die Folge von Septakkorden in der ersten Viertaktgruppe, die einer fallenden diatonischen Linie im Diskant des Satzes zugeordnet ist (vgl. Beisp.1). Sie scheint den 'Abstieg' von jener Höhe symbolisch ausdrücken zu wollen, von der in der vom Priester vorgetragenen Intonation "Gloria in excelsis Deo" die Rede ist (vgl. den entspr. Verlauf im Gloria der Messe KV. 257; dort ist die Intonation mitvertont: S. 30 Beisp. 1/4). Die zentrale motivische Substanz, an der sich der größte Teil des Satzes orientiert, wird erst T. 27ff. exponiert.


Et in terra
pax hominibus
Laudamus te
Benedicimus te
Adoramus te
Glorificamus te
Gratias
propter magnam
Domine Deus
Domine fili
Deus Pater
Domine Deus
Jesu Christe
Filius Patris
Qui tollis
miserere
Qui tollis
suscipe
Qui sedes
miserere
Tutti
Solo-Quart.
fr.
fugato
a
b1
b2
V
(R)
1.
2.
3.
4.
5.

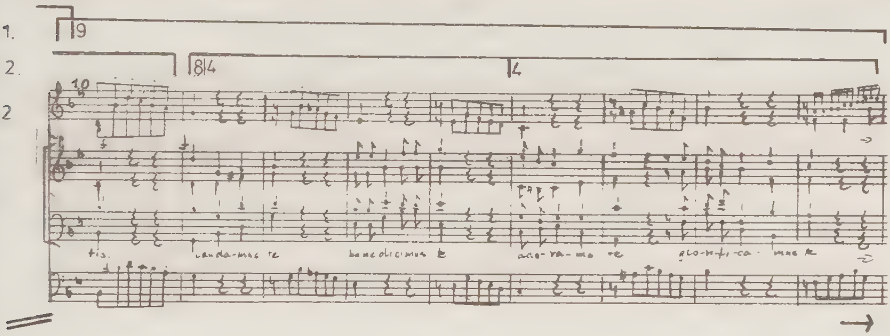

Quoniam
Je-
su
Chri-
ste
Cum sancto
spirito
(Amen)
(Amen)
Tutti
Solo-Quart.
fr.
fugato
a
b3
b4
b5
(a+b)
(R)
6.
7.

Beisp. 1



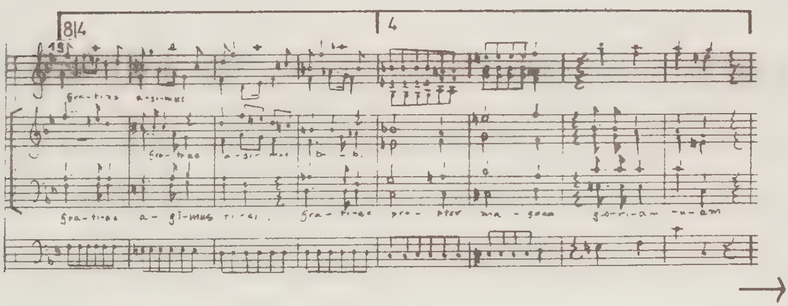
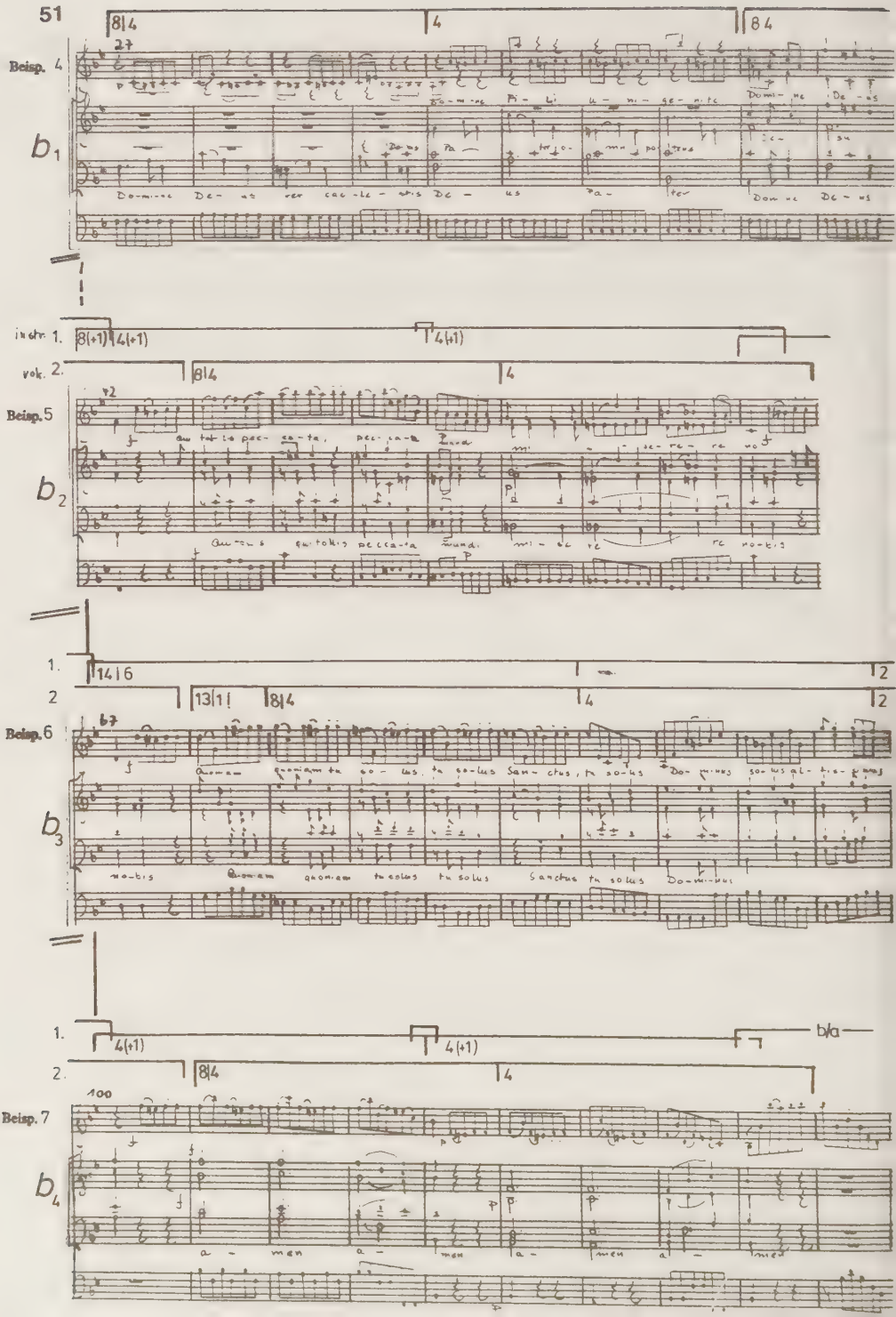
V.

Beisp. 2



a

Beisp. 3



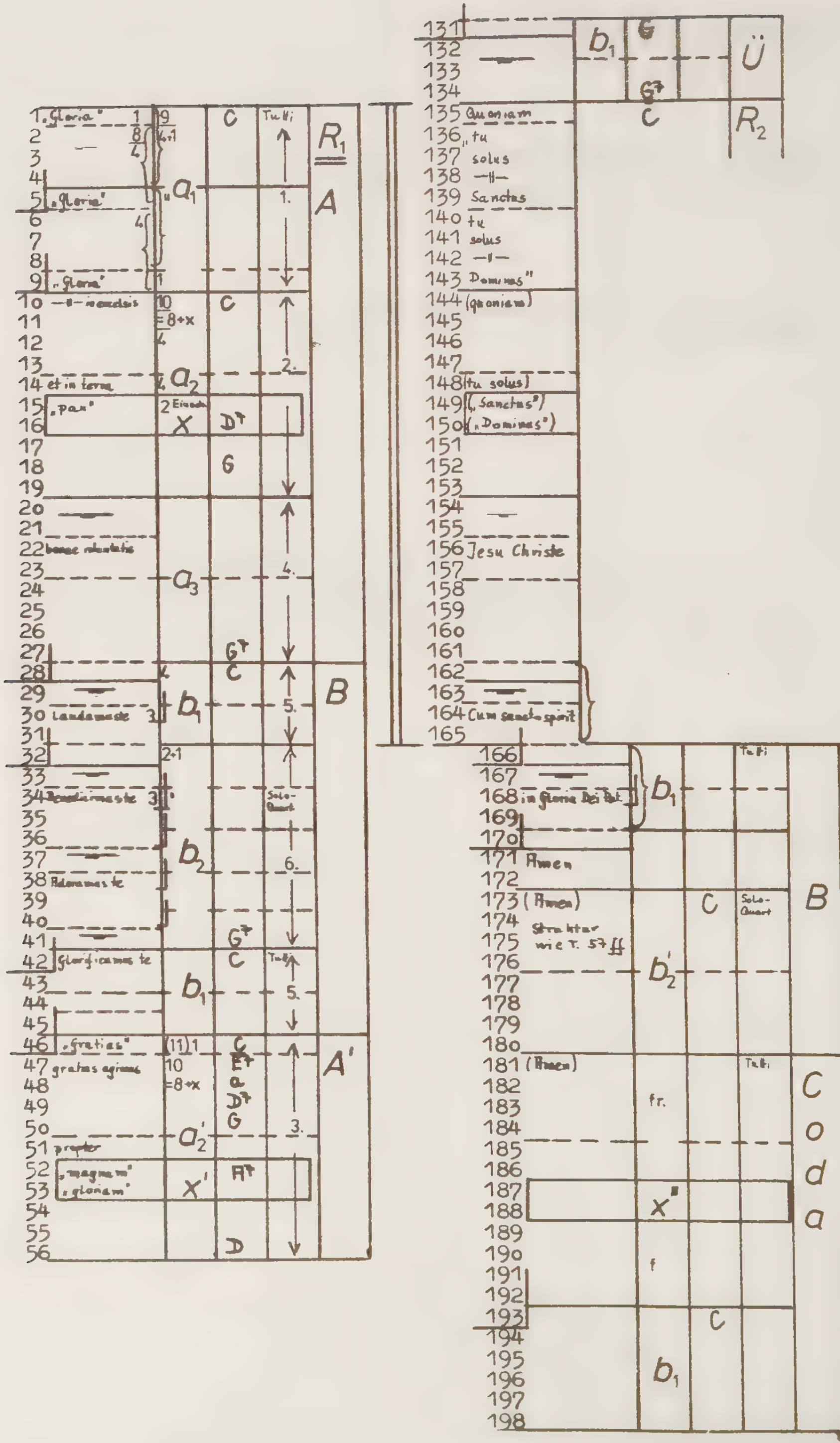
51
Beisp. 4
b1
Do-mi-ne De-us rex cae-le-stis De-us pa-ter
Do-mi-ne De-us
Instr. 1.
vok. 2.
Beisp. 5
b2
qui tol-lis pec-ca-ta pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re no-bis
qui tol-lis pec-ca-ta mun-di mi-se-re-re no-bis
1.
2
Beisp. 6
b3
Quo-niam quo-niam tu so-lus tu so-lus San-ctus tu so-lus Do-mi-nus so-lus al-tis-si-mus
no-bis Quo-niam quo-niam tu solus tu solus Sanctus tu solus Do-mi-nus
1.
2.
b/a
Beisp. 7
b4
a-men a-men a-men a-men

Gloria KV 317 C-Dur

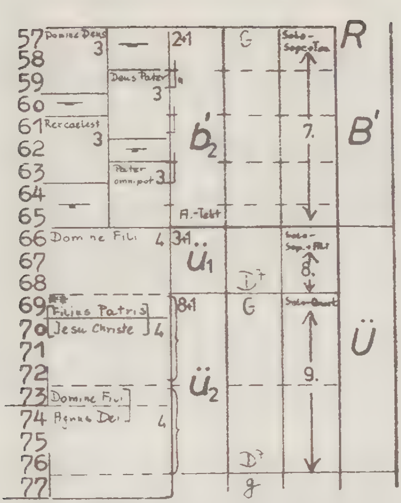
Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Hörner, 2 Trompeten, 3 Posaunen, Pauken, Baß und Orgel

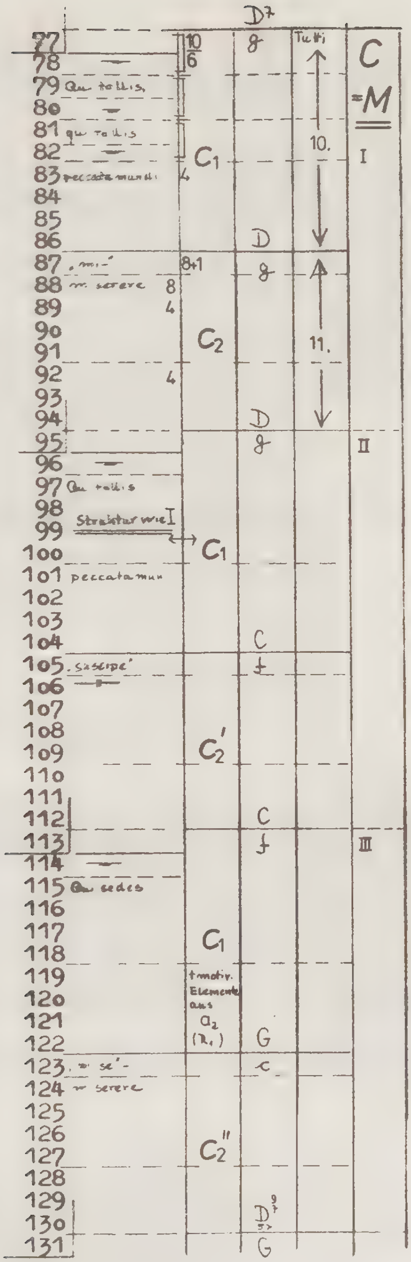
Tempovorschrift: Allegro con spirito (3/4)

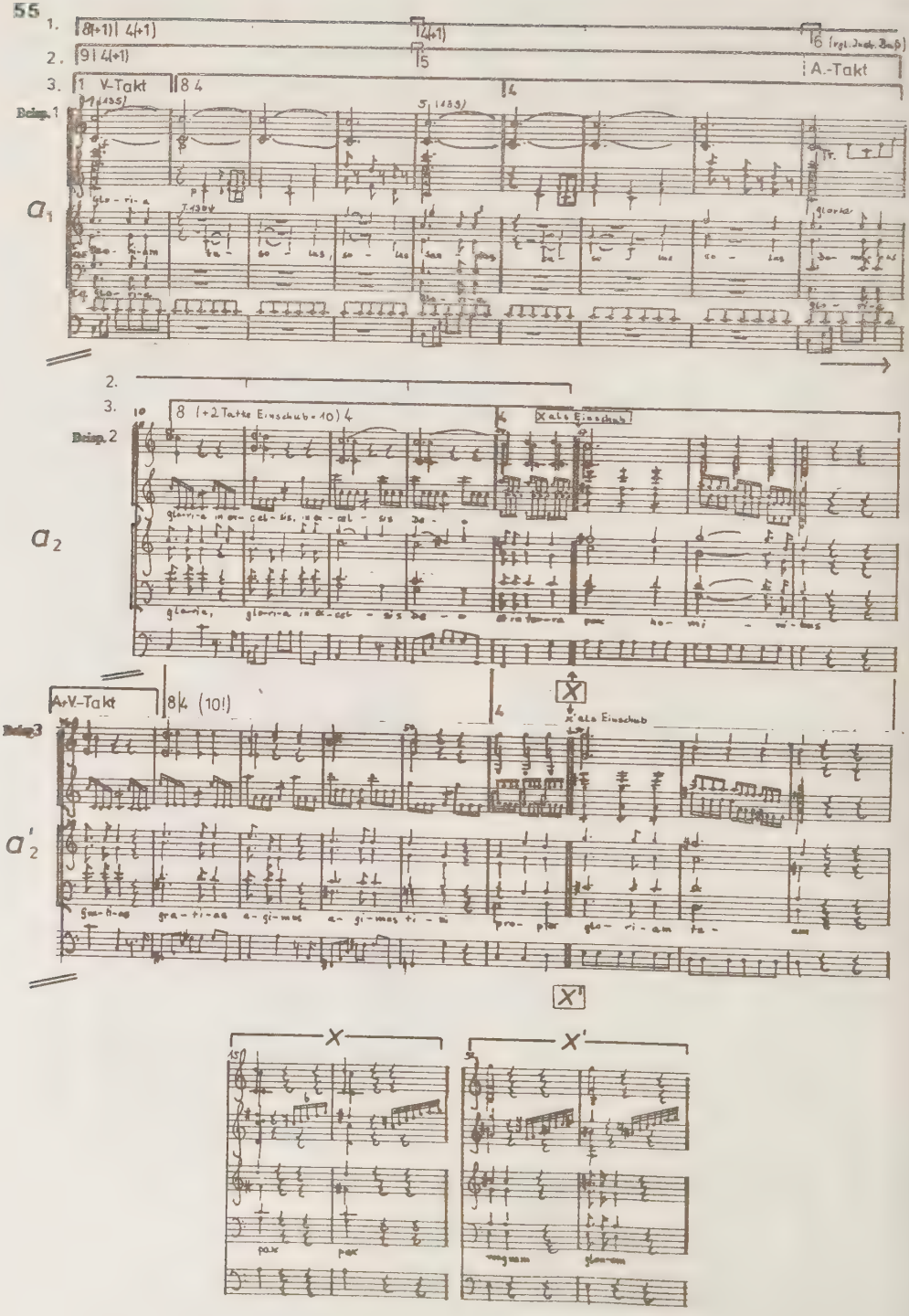
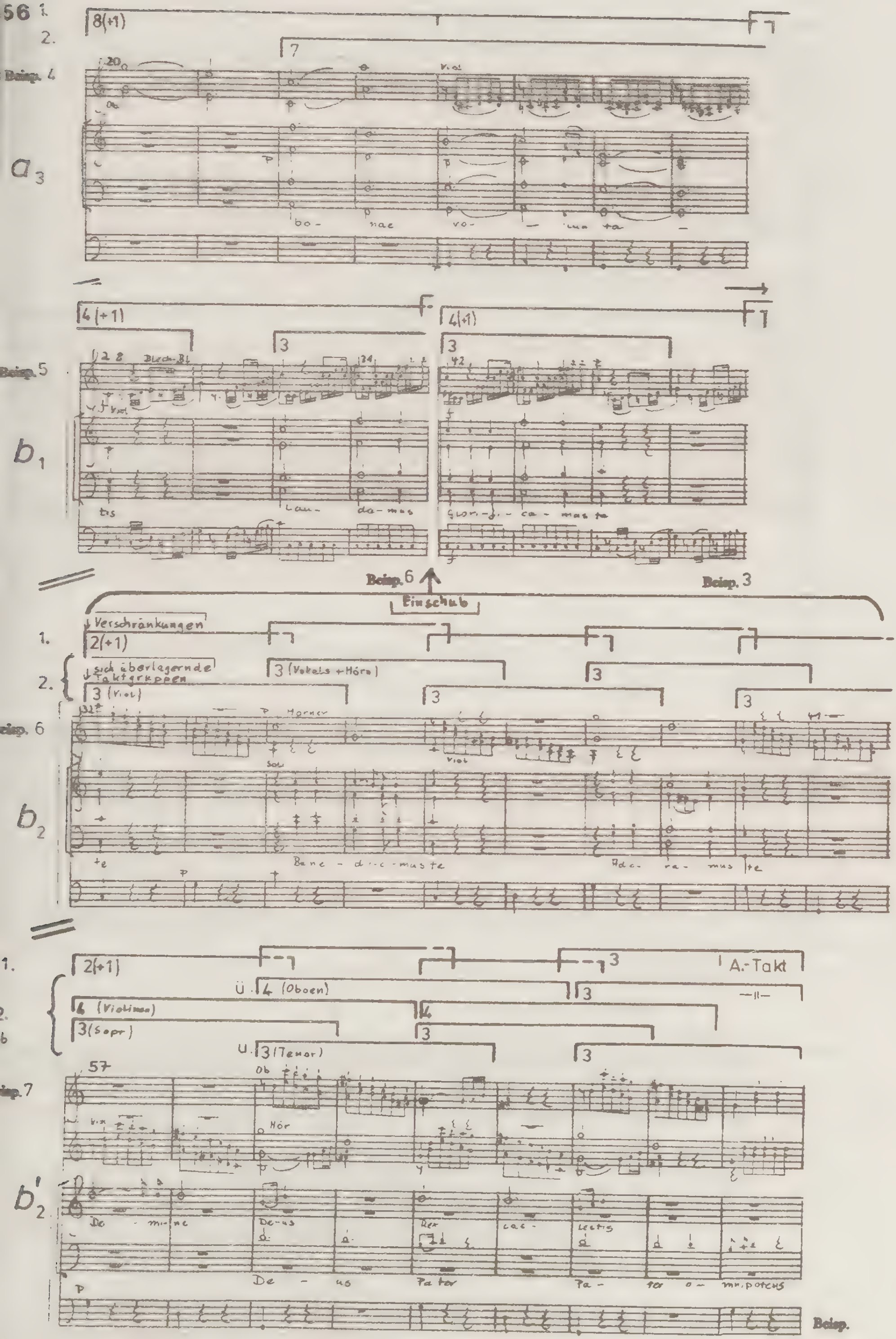
Vgl. Band I, S. 252ff. analytische Betrachtung der metrischen Struktur und S. 131ff., Analyse unter dem Oberbegriff des 'sinfonischen Messensatzes'.



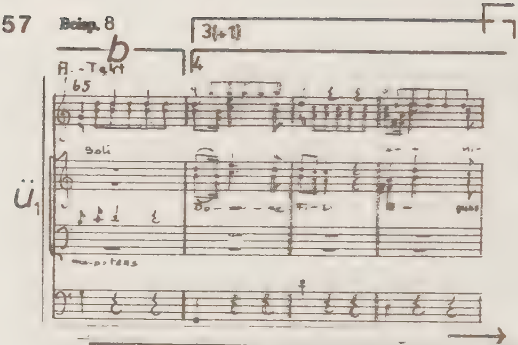
„Gloria"
Tutti
R1
A
a1
et in terra
„pax"
2 Einsatz
X
D7
G
a2
a3
G7
C
B
b1
b2
Solo-Quart
Laudamus te
Adoramus te
Glorificamus te
„Gratias"
gratias agimus
10 = 8+x
E7
a
A'
a'2
propter
„magnam"
„gloriam"
x'
A7
D
b1
G
G7
Ü
R2
135 Quoniam
136 „tu
137 solus
139 Sanctus
140 tu
141 solus
143 Dominus"
144 (quoniam)
148 (tu solus)
149 („Sanctus")
150 („Dominus")
156 Jesu Christe
164 Cum sancto spirit
168 in gloria Dei Pat.
171 Amen
173 (Amen)
Struktur wie T. 57 ff
b'2
181 (Amen)
fr.
Coda
x"
f


57 Domine Deus 3
58
59 Deus Pater 3
60
61 Rex caelest 3
62
63 Pater omnipot 3
64
65
66 Domine Fili 4
67
68
69 Filius Patris
70 Jesu Christe 4
71
72
73 Domine Fili
74 Agnus Dei 4
75
76
77
2+1
A.-Takt
3+1
8+1
G
D7
G
D7
g
Solo-Sopr.
7.
8.
9.
R
B'
Ü

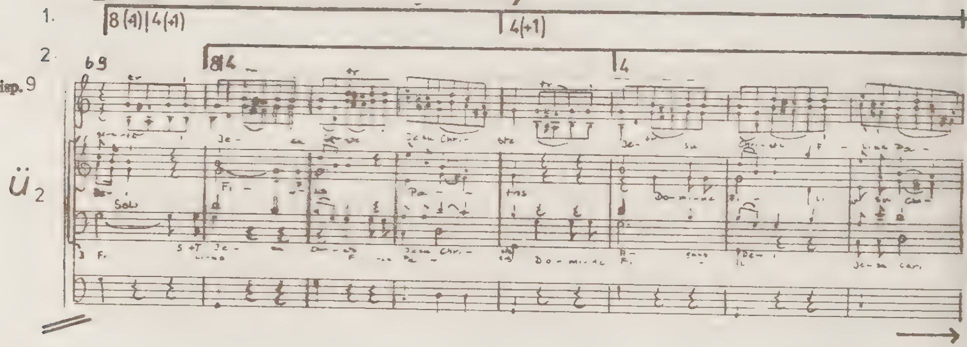

D7
77
78
79 Qui tollis
80
81 qui tollis
82
83 peccata mundi 4
84
85
86
87 mi-
88 miserere 8
89 4
90
91
92 4
93
94
95
96
97 Qui tollis
98
99 Streicher wie I
100
101 peccata mun
102
103
104
105 suscipe
106
107
108
109
110
111
112
113
114
115 Qui sedes
116
117
118
119
120
121
122
123 se-
124 miserere
125
126
127
128
129
130
131
10
6
C1
8+1
C2
C1
C2'
C1
+ motiv. Elemente aus
a2
C2''
g
D
g
D
g
C
f
C
f
G
c
D7
G
Tutti
10.
11.
C
=M
I
II
III


55
1.
2.
3.
A.-Takt
Beisp. 1
a_1
Tr.
Beisp. 2
a_2
X als Einschub
A.-V.-Takt
Beisp. 3
a'_2
X
X'
X
X'

Beisp. 4
a3
8(+1)
7
bo- nae vo- lun ta-
Beisp. 5
b1
4(+1)
3
tis Lau- da-mus Glori-fi-ca-mus te
Beisp. 6
Einschub
Beisp. 3
Verschränkungen
sich überlagernde Taktgruppen
2(+1)
3 (Vokals + Hörn)
3 (Viol)
Hörner
b2
te Bene-di-c-mus te Ado-ra-mus te
A.-Takt
Ü. 4 (Oboen)
4 (Violinen)
3(Sopr)
U. 3(Tenor)
Beisp. 7
b'2
Do-mi-ne De-us Rex cae-lestis
De-us Pater Pa-ter o-mnipotens
Beisp.

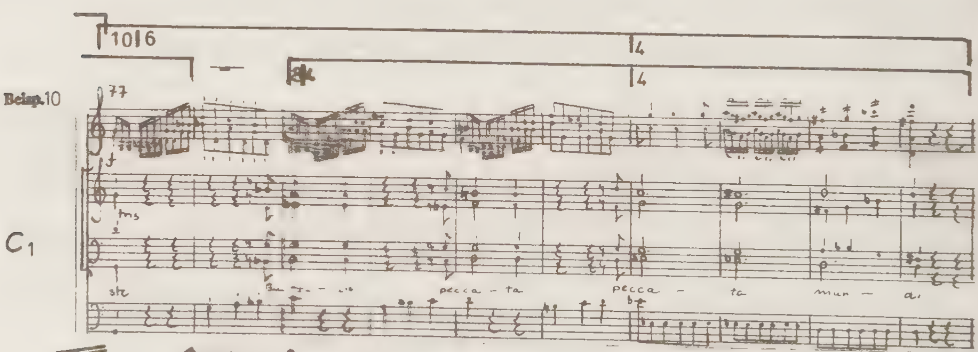
Beisp. 8



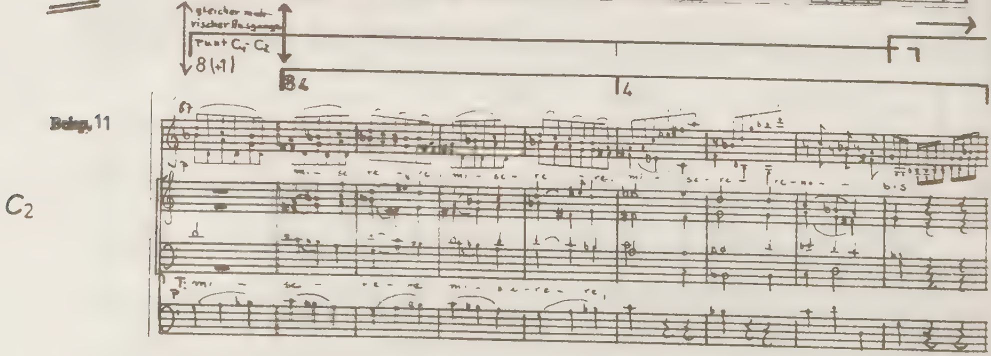
Beisp. 9



Beisp. 10



Beisp. 11

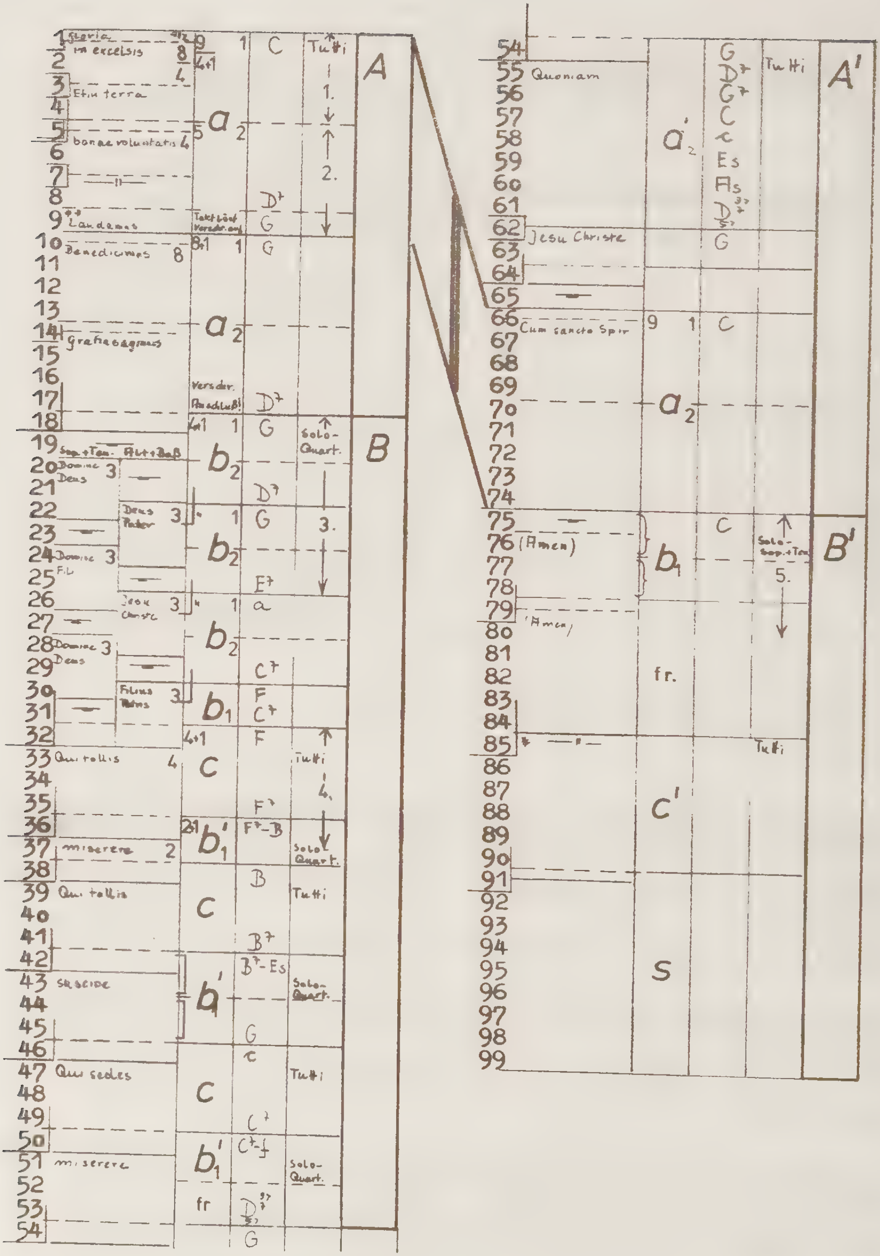
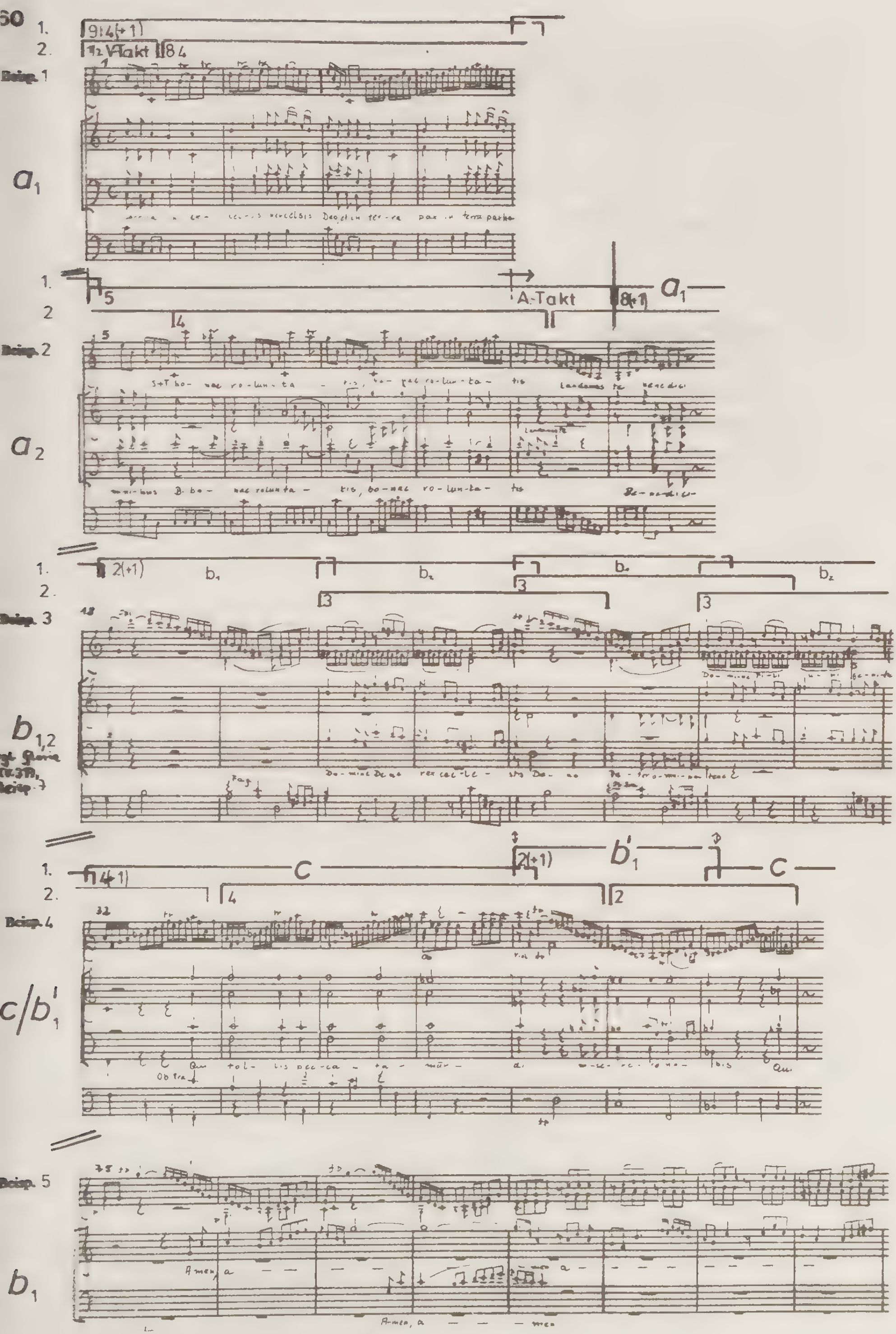


Gloria KV.337 C-Dur

Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, 2 Oboen, 2 Fagotte, 2 Trompeten, 2 Posaunen, Pauken, Baß und Orgel

Tempovorschrift: Allegro molto

Vgl. Band I, S. 266f., Analyse.


Gloria in excelsis
Et in terra
bonae voluntatis
Laudamus
Benedicimus
Gratias agimus
Domine Deus
Deus Pater
Domine Fili
Jesu Christe
Domine Deus
Filius Patris
Qui tollis
miserere
Qui tollis
suscipe
Qui sedes
miserere
Quoniam
Jesu Christe
Cum sancto Spir
(Amen)
(Amen)
A
B
A'
B'
Tutti
Solo-Quart.
Tutti
Solo-Quart.
Tutti
Solo-Quart.
Tutti
Solo-Quart.
Tutti
Tutti
Solo-Sop.+Ten.
Tutti
fr
fr.
C'
S

Beisp. 1
a1
A-Takt
Beisp. 2
a2
Beisp. 3
b1,2
b1
b2
Beisp. 4
c/b'1
C
b'1
Beisp. 5
b1

Credo KV 49 G-Dur

Besetzung: vgl. Gloria

Tempovorschriften:

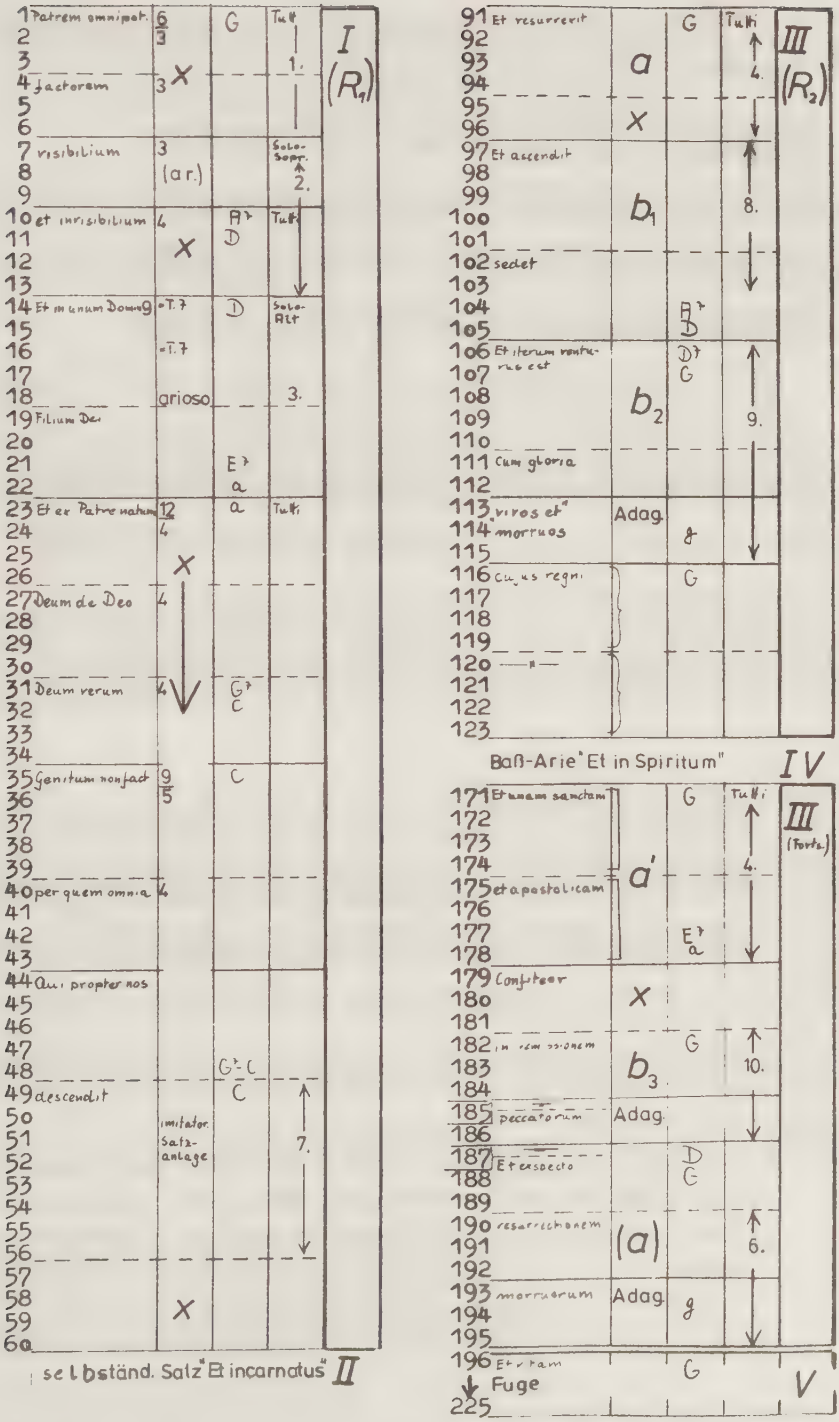
(Chorteile; außer Fuge)

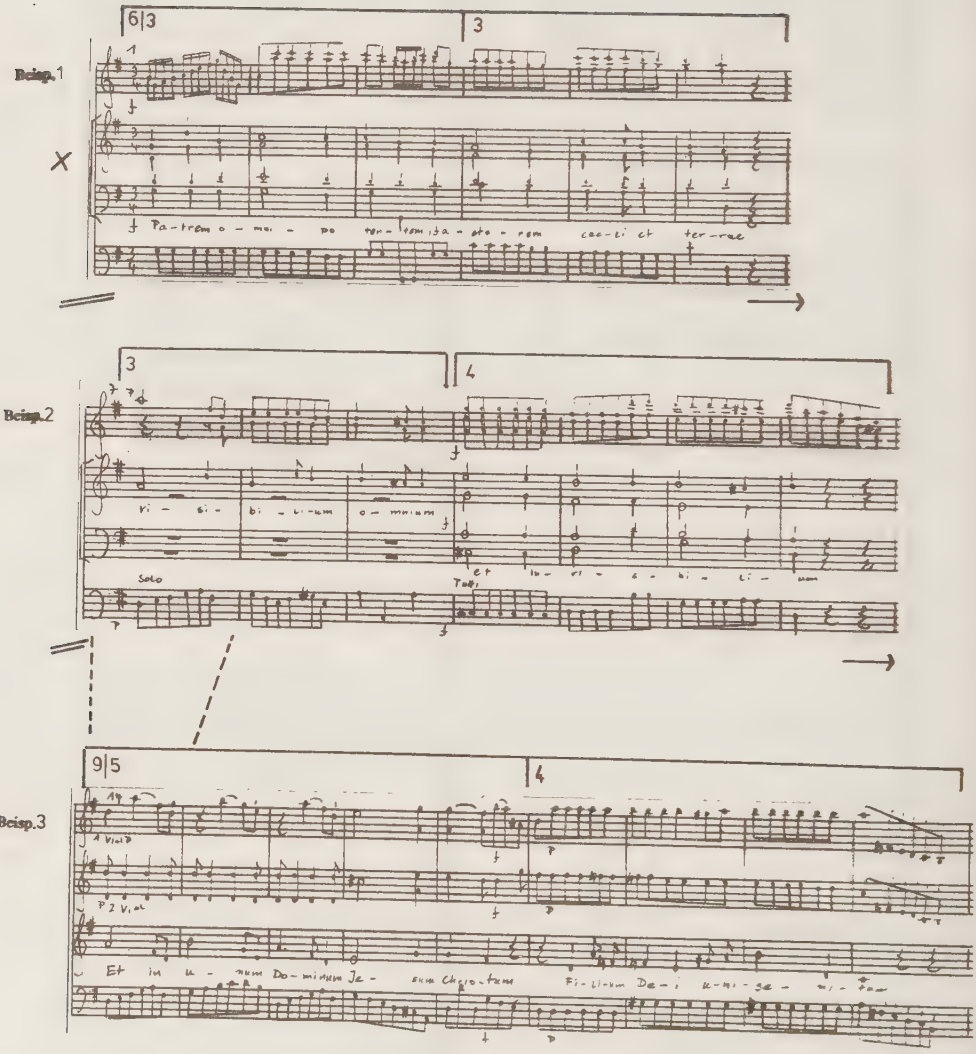
Patrem omnipotentem: Allegro (3/4) (=R_1)

Et resurrexit (T. 91):

Et unam sanctam (T. 171): Allegro (¢) (=R_2)

Vgl. Band I, S. 79ff., Analyse.

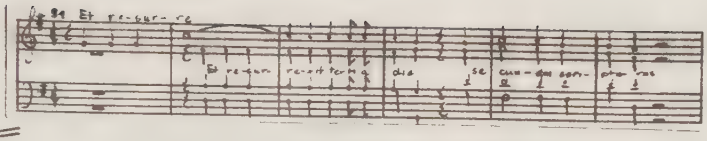

I (R1)
Patrem omnipot.
factorem
visibilium
et invisibilium
Et in unum Dom.
Filium Dei
Et ex Patre natum
Deum de Deo
Deum verum
Genitum non fact.
per quem omnia
Qui propter nos
descendit
imitator
Satzanlage
Tutti
Solo-Soprr.
Solo-Altr
arioso
selbständ. Satz "Et incarnatus" II
II
Et resurrexit
a
x
Et ascendit
b1
sedet
Et iterum venturus est
b2
Cum gloria
vivos et
mortuos
Adag.
Cujus regni
III (R2)
4.
8.
9.
Baß-Arie "Et in Spiritum" IV
Et unam sanctam
a'
et apostolicam
Confiteor
in remissionem
b3
peccatorum
Et exspecto
resurrectionem
(a)
mortuorum
10.
6.
Et vitam
Fuge
V
III (Forts.)



X bezeichnet hier eine stereotype Setzweise des Chorsatzes: homorhythmisch-deklamatorischer Vokalsatz, begleitet von einer kontinuierlichen Trommelbewegung im Instrumentalsatz.

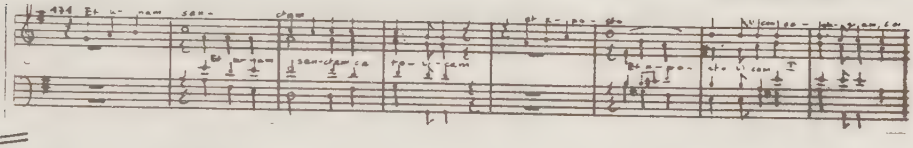
Beisp. 4

a



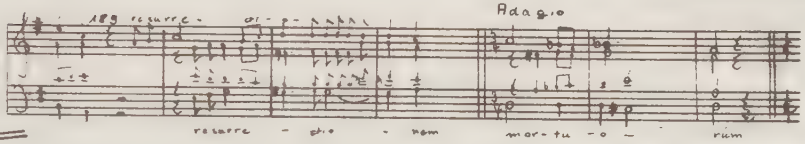
Beisp. 5

a'

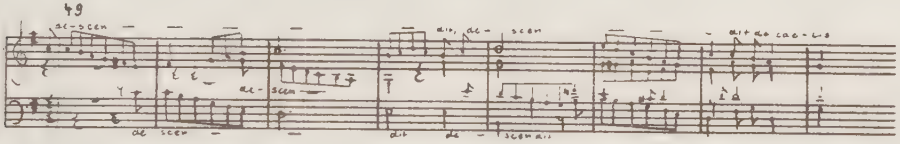


Beisp. 6

(a)

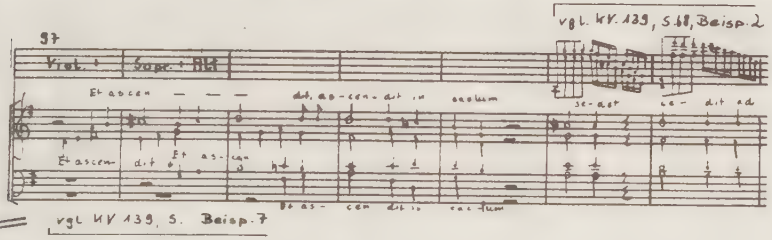


---

eisp. 7

---

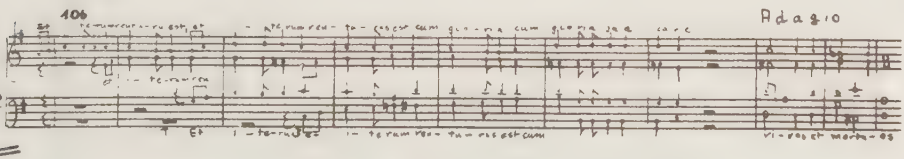
isp. 8

b_1

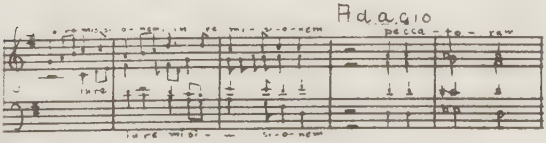


isp. 9

b_2



p. 10

b_3

Credo KV 139 C-Dur

Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, 2 Violen,
3 Posaunen, 4 Trompeten ("Clarini"), Pauken, Baß und Orgel

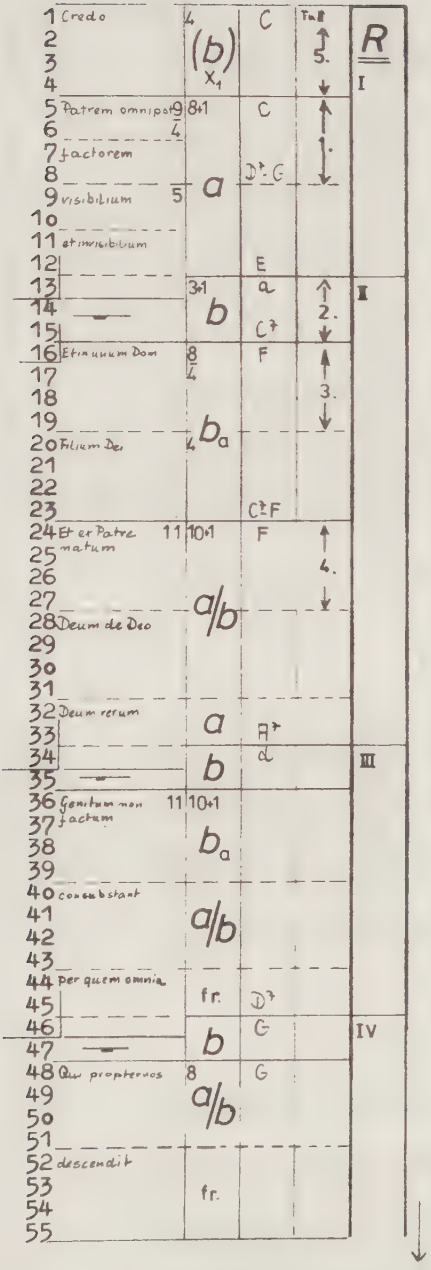
Tempovorschrift:

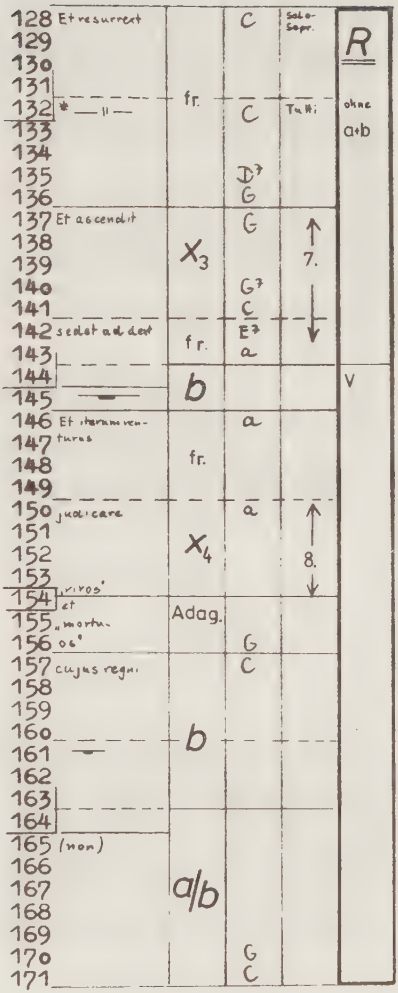
(Chorteile)

Credo:
Et resurrexit (T. 128):
Et unam sanctam (T. 231):
} Allegro (C) (=A)

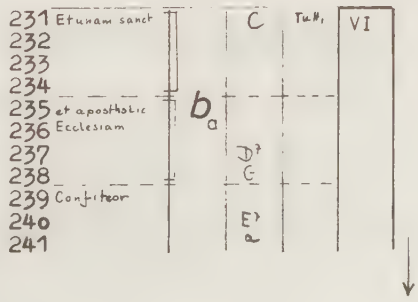
(Fuge bis auf die Coda ausgespart)

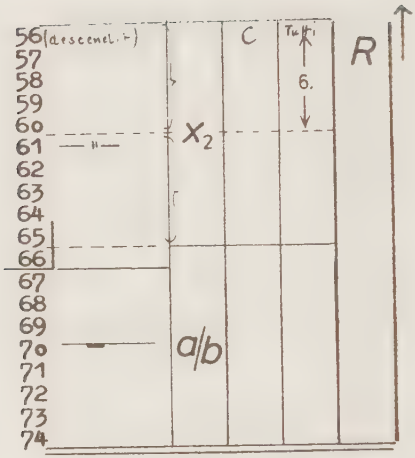
Vgl. Band I, S. 181ff.



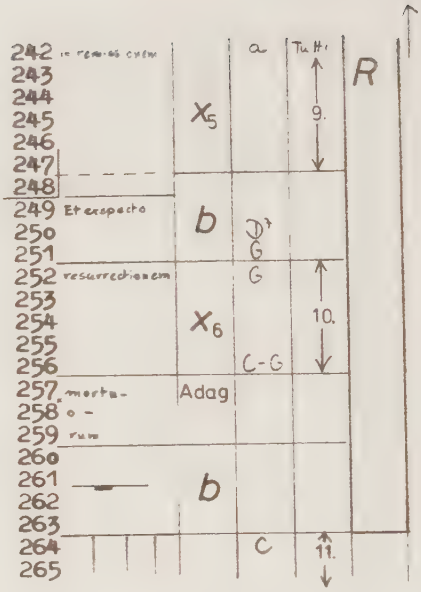


Tenor Arie "Et in Spiritum"

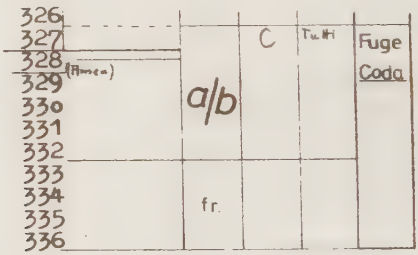


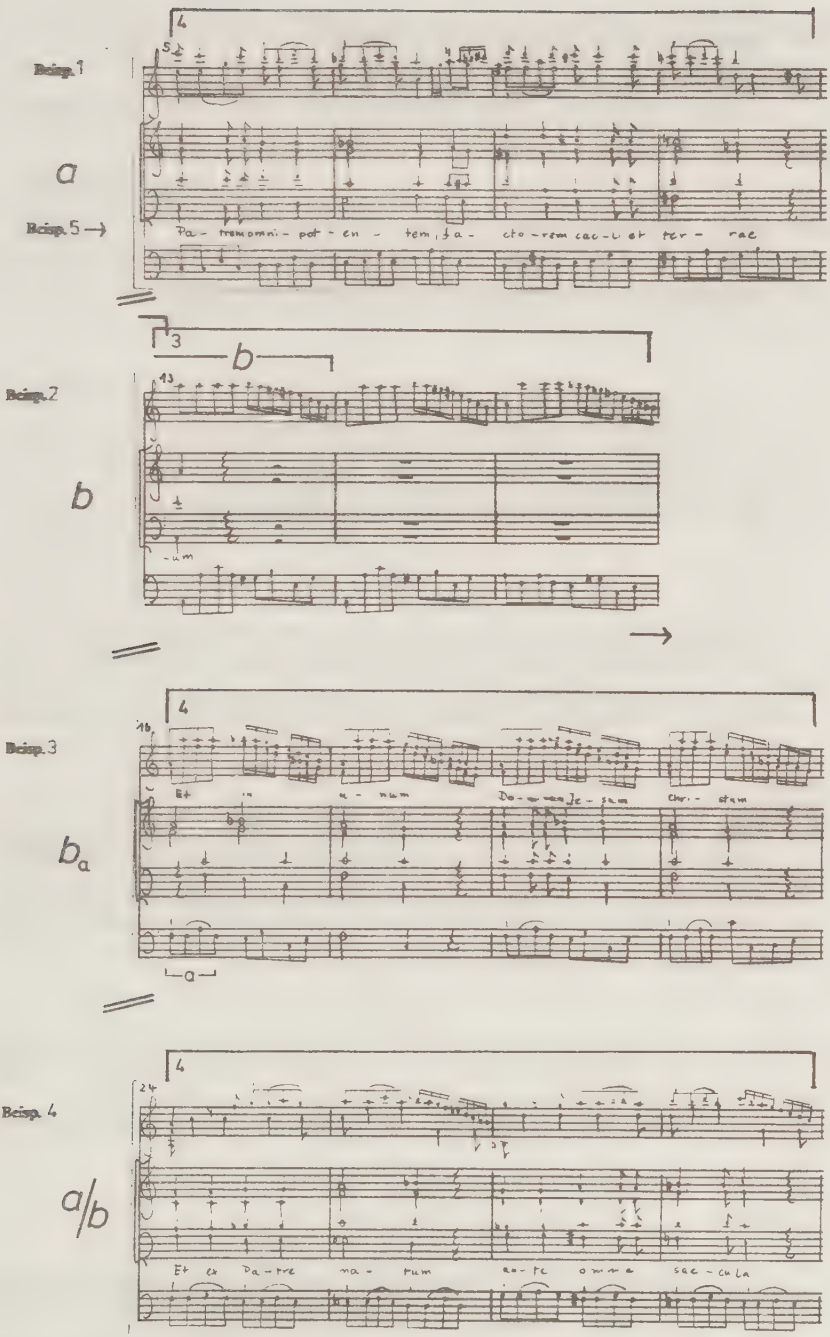
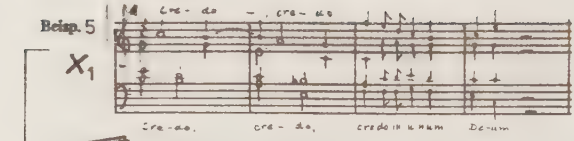
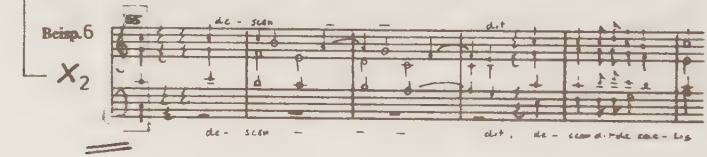
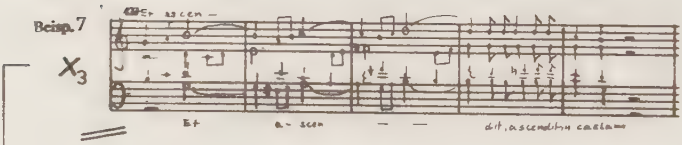
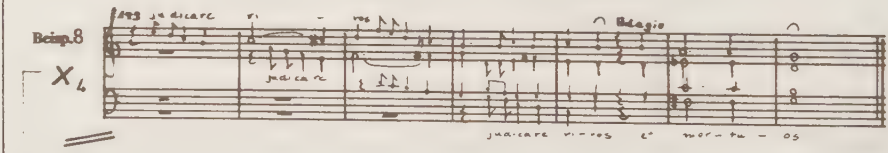
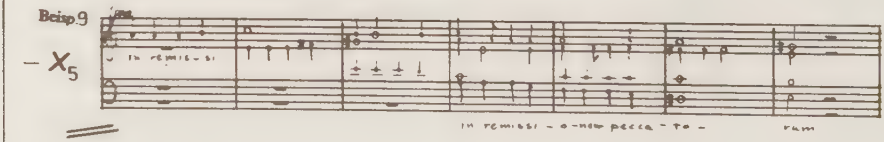
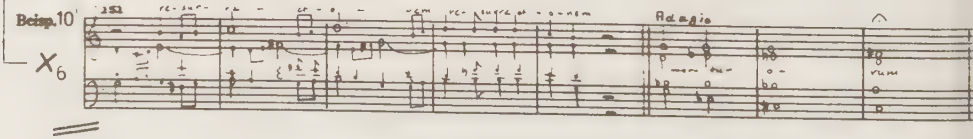


Duett "Et incarnatus"
Chor "Crucifixus"
(T. 75- 127)

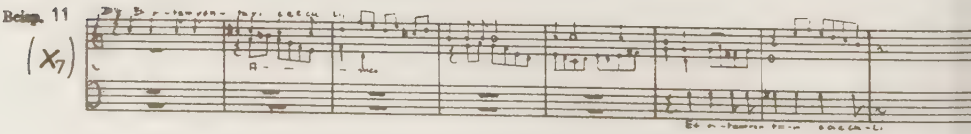


Fuge




Beisp. 1
a
Beisp. 5 →
Pa - tremomni - pot - en - tem, fa - cto - rem cae - li et ter - rae
3
b
Beisp. 2
b
Beisp. 3
ba
Et in u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum
a
Beisp. 4
a/b
Et ex Pa - tre na - tum ae - te o m n i a sae - cu la

Beisp. 5
X_1
cre - do - , cre - do
cre - do, cre - do, credo in unum Deum

Beisp. 6
X_2
de - scen - - - dit
de - scen - - - dit, de - scendit de cae - lis

Beisp. 7
X_3
Et ascen -
Et a - scen - - dit, ascendit in caelum

Beisp. 8
X_4
ju dicare vi - vos
Adagio
judicare vivos et mor - tu - os

Beisp. 9
X_5
in remis - si
in remissi - o - nem pecca - to - rum

Beisp. 10
X_6
Adagio
rum

Fuge


Beisp. 11
(X_7)

Credo KV.140 G-Dur

Besetzung: 4 Singstimmen (Soli und Chor), 2 Violinen, Baß und Orgel

Tempovorschriften:

Patrem omnipotentem: Allegro (C) (=R_1)

Et incarnatus est (T. 32): Andantino (3/4) (=M)

Et resurrexit (T. 58): Erstes Tempo (C) (=R_2)

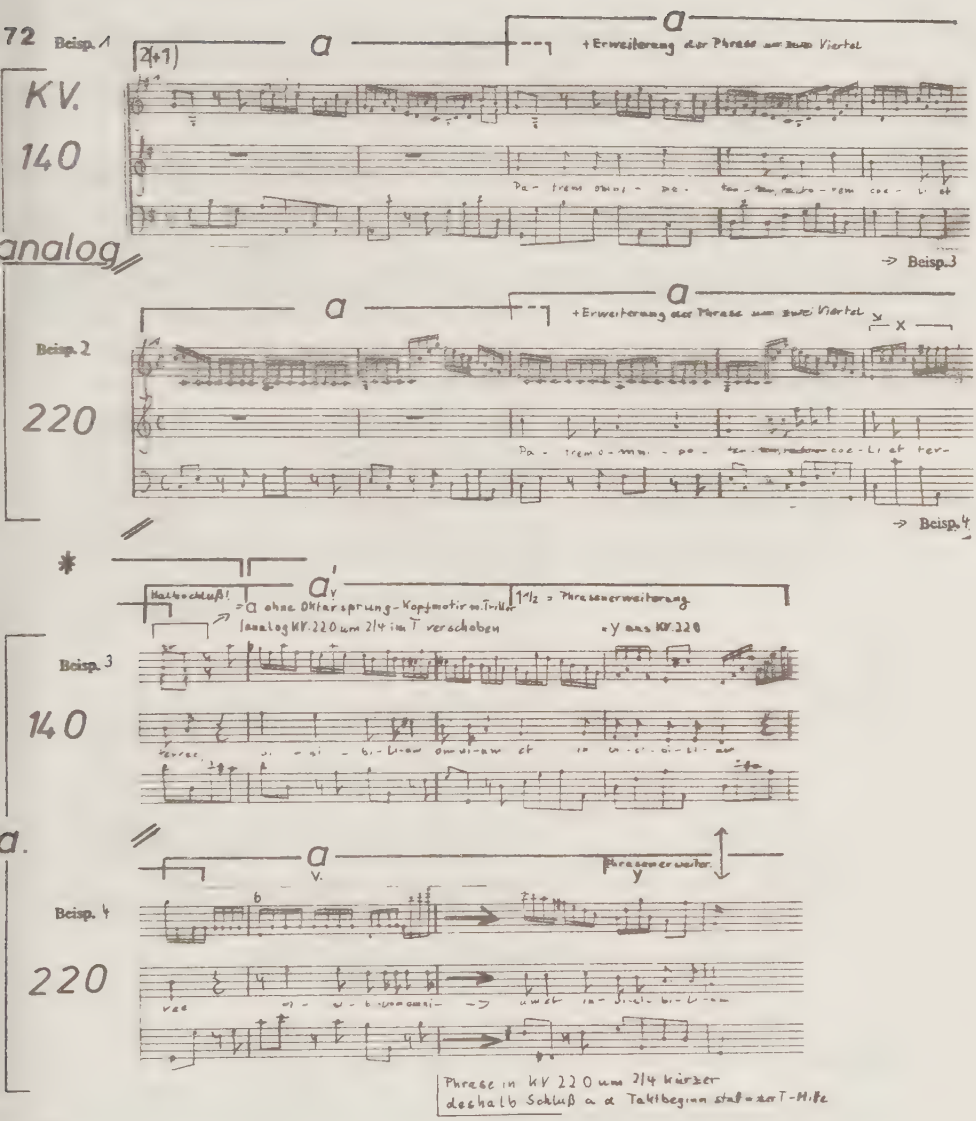
Die Echtheit der Messe KV. 140 war lange umstritten.
Auf Grund einer intensiven Erforschung der Quellenlage hält W. Senn die Authentizität dieser Messe für gesichert (Vgl. Vorwort zum ersten Messen-Band der NMA, S. XIIIf. und, ders. Die Missa brevis in G, KV. 140, in, Neues Augsburger Mozartbuch..., Augsburg 1962).

Was die stilistische Einordnung dieser Messe anbelangt, so führt W. Senn folgendes aus (Vorwort zur NMA, S. XIII):
"Da für diesen Typus Vergleichsmöglichkeiten fehlen und da insbesondere in der Melodik individuelle Züge Mozarts in dieser offensichtlichen Stilkopie (vgl. KV. 65/61[a]) kaum hervortreten, würden stilistische Kriterien allein für einen vollgültigen Beweis der Echtheit des Werkes kaum ausreichen."
Es lassen sich jedoch sehr wohl stilistische Kriterien anführen, vor deren Hintergrund die Echtheit der Messe unzweifelhaft erscheint: Zwischen dem Credo dieser Messe und dem Credo der Messe KV. 220 existieren eine Fülle von Konkordanzen, so daß das erstere als unmittelbares 'Vorbild' des letzteren angesprochen werden kann.
Die Konkordanzen konkretisieren sich einmal in der Beschaffenheit des instrumentalen Ostinatos (Violinen/Baß), ganz besonders jedoch in der eigentümlichen metrischen Struktur. Dabei ist das komplexe Verhältnis zwischen vokalem und instrumentalem Bereich von zentraler Bedeutung.

In den Notenbeispielen werden die Konkordanzen zwischen KV. 140 und KV. 220 durch kommentierte Gegenüberstellungen analoger Verläufe verdeutlicht.

Die instrumental-motivischen und metrisch-strukturellen Gestaltungsprinzipien, die in KV. 140 in Erscheinung treten, werden in KV. 220 verfeinert und in eine differenziertere formale Konzeption integriert (vgl. Analyse von KV. 220, Textband, Kap. V.).

Patrem omnip.
visibilium
Et in unum Dominum
Jesum Christ
Et ex Patre
Deum de Deo
Deum verum
Genitum non
per quem
Qui propter
descendit
Et incarnatus
de Spiritu sancto
et Maria virgine
et homo factus
Crucifixus
sub Pontio
Et resurrexit
Et ascendit
Et iterum
Cum gloria
judicare
vivos et mortuos
Et in Spirit
Qui ex Patre
Qui cum Patre
Qui locutus
Et unam sanctam
Confiteor
Et exspecto
mortuorum
Et vitam venturi
(Amen)
R1
M
R2
(E)
R!

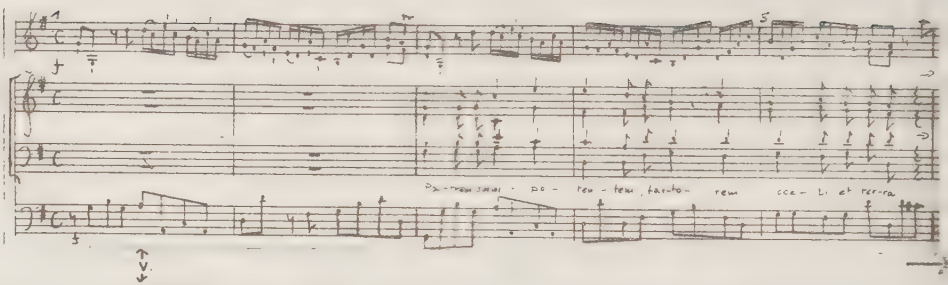
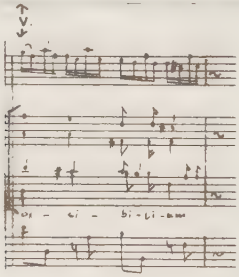


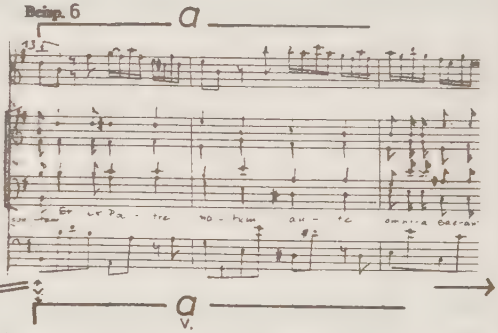
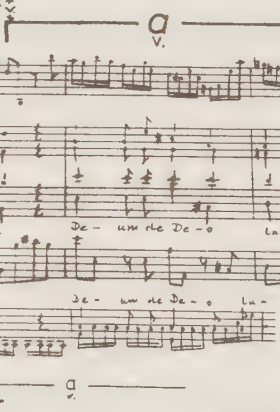
Gegenüberstellung der Satzanfänge Credo KV.140 und KV.220 als metrisch-stilkritischer Nachweis der Echtheit.

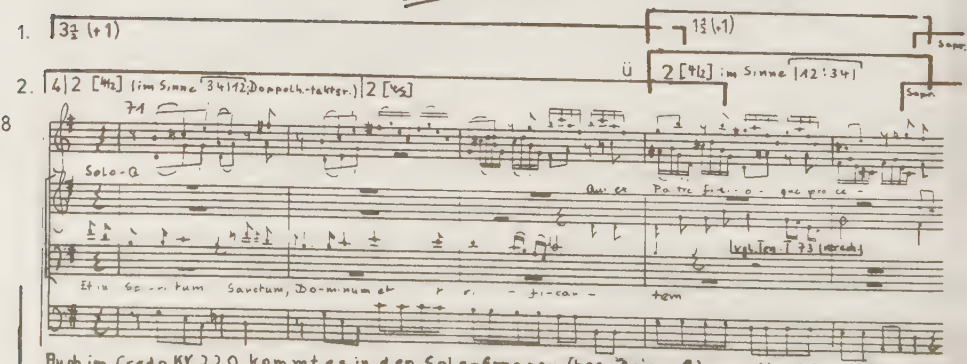
* a' wird hier in der Gestalt $a_{v.}$ (also um zwei Viertel im Takt verschoben) ohne das Oktavsprungkopfmotiv wiederholt, so daß man im Vergleich zu KV.220 nur bedingt von einer Binnenverschränkung (T.5) sprechen kann.
Allerding erscheint $a_{v.}$ auch mit dem entspr. Kopfmotiv (vgl. Beisp. KV.140 in direkter Gegenüberstellung mit der analog gestalteten Passage aus KV.220).

a (metr. Struktur vgl. Beisp. 1-3)

Beisp. 5



Beisp. 6





Auch im Credo KV. 220 kommt es in den Solo-gruppen (bes. Beisp. 8) zu ähnlichen Überlagerungen von Takt- bzw. Halbtaktgruppen, wobei sich die Halbtaktgruppen auch dort zuerst, über (3 4 1 2) den T-Strich, dann innerhalb des Taktes formieren. Analog ist auch das allmähliche Zurücktreten des instr. Ostinatos.

Credo KV 167 C-Dur

Besetzung: vgl. Gloria

Tempovorschriften:

Patrem omnipotentem: Allegro (C) ($=R_1$)

Der kurze Adagio-Teil "Et incarnatus est", T. 63–76, wurde nicht analysiert.

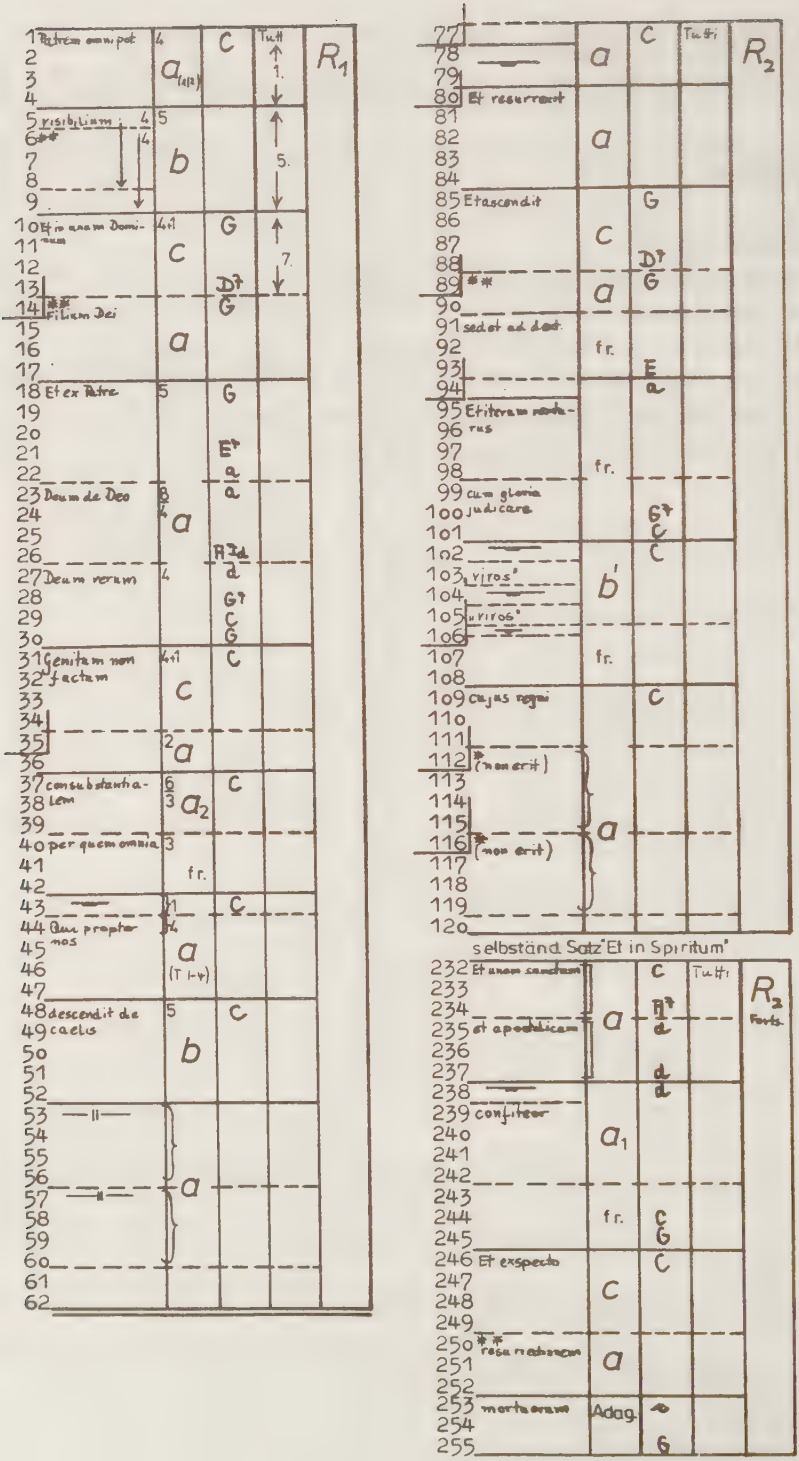
Et resurrexit (T. 77): erstes Tempo ($=R_2$)

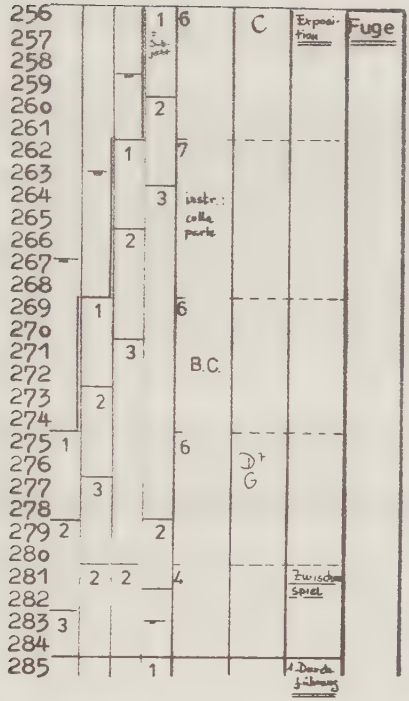
Der selbständige Satz "Et in Spiritum", T. 121–231, wurde nicht analysiert.

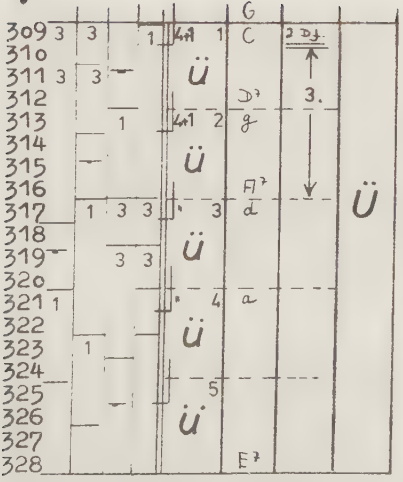
Et unam sanctam (T. 232): erstes Tempo ($=R_2$, Fortsetzung)

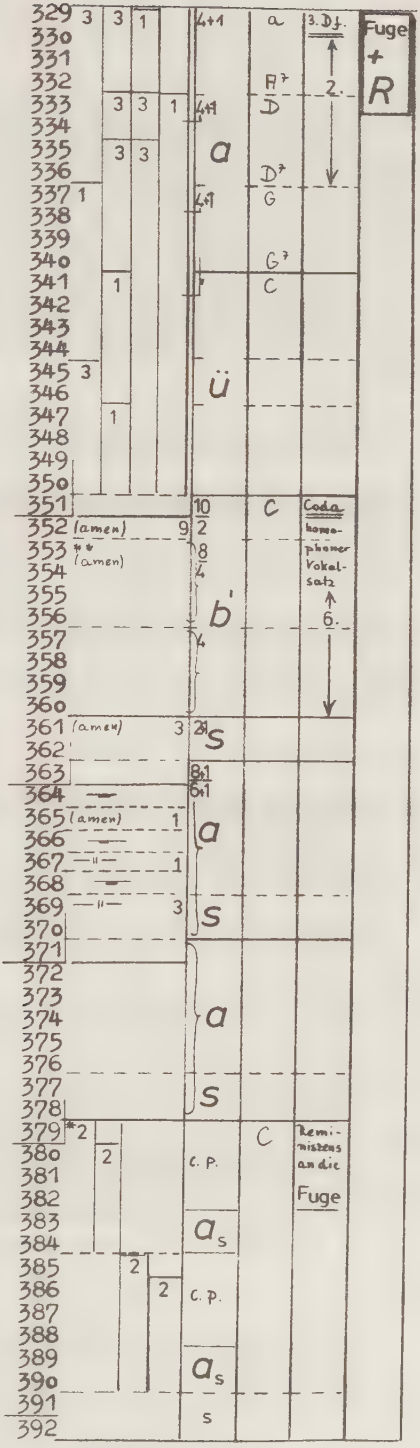
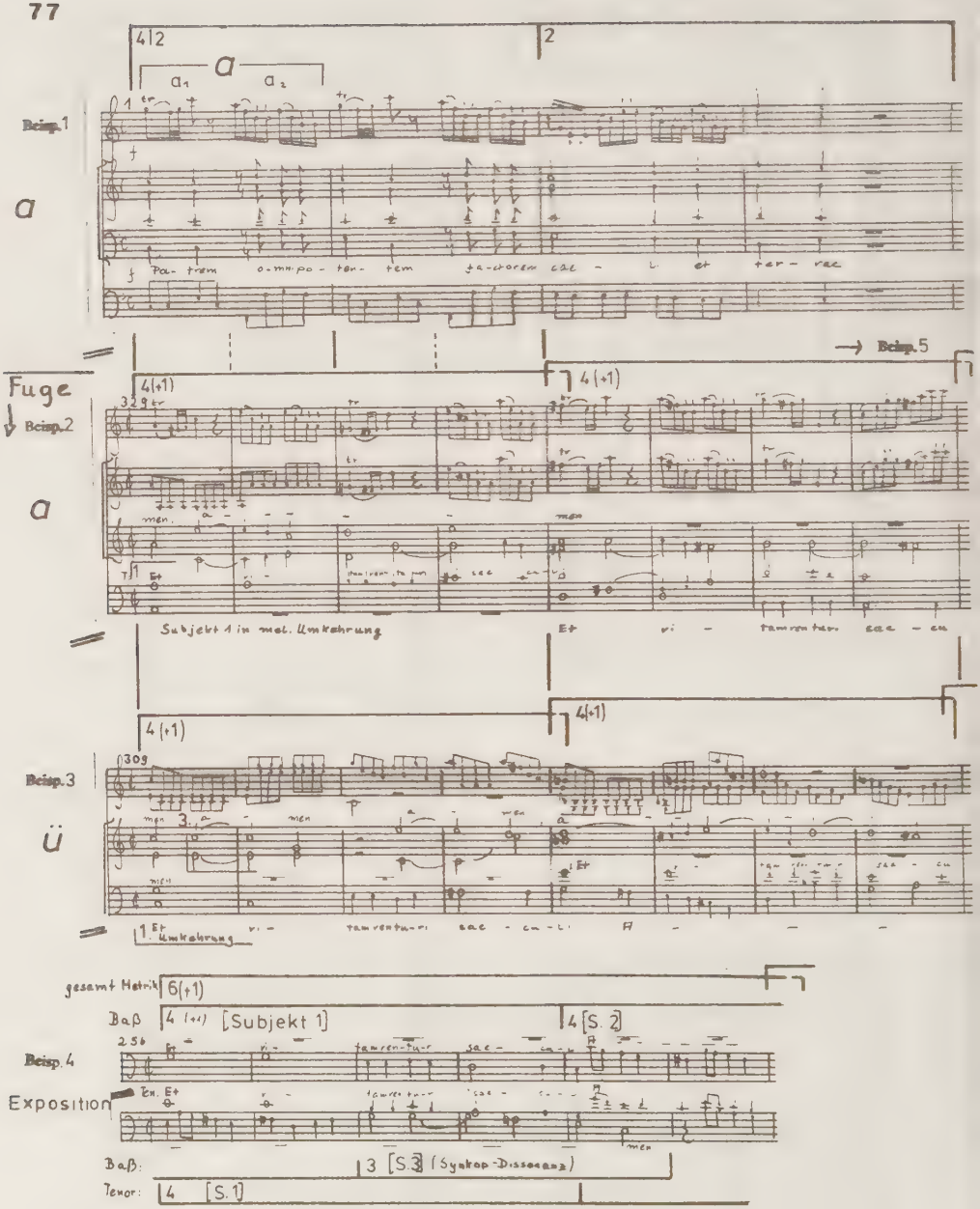
Et vitam venturi (T. 256): Allegro (¢) (Fuge)

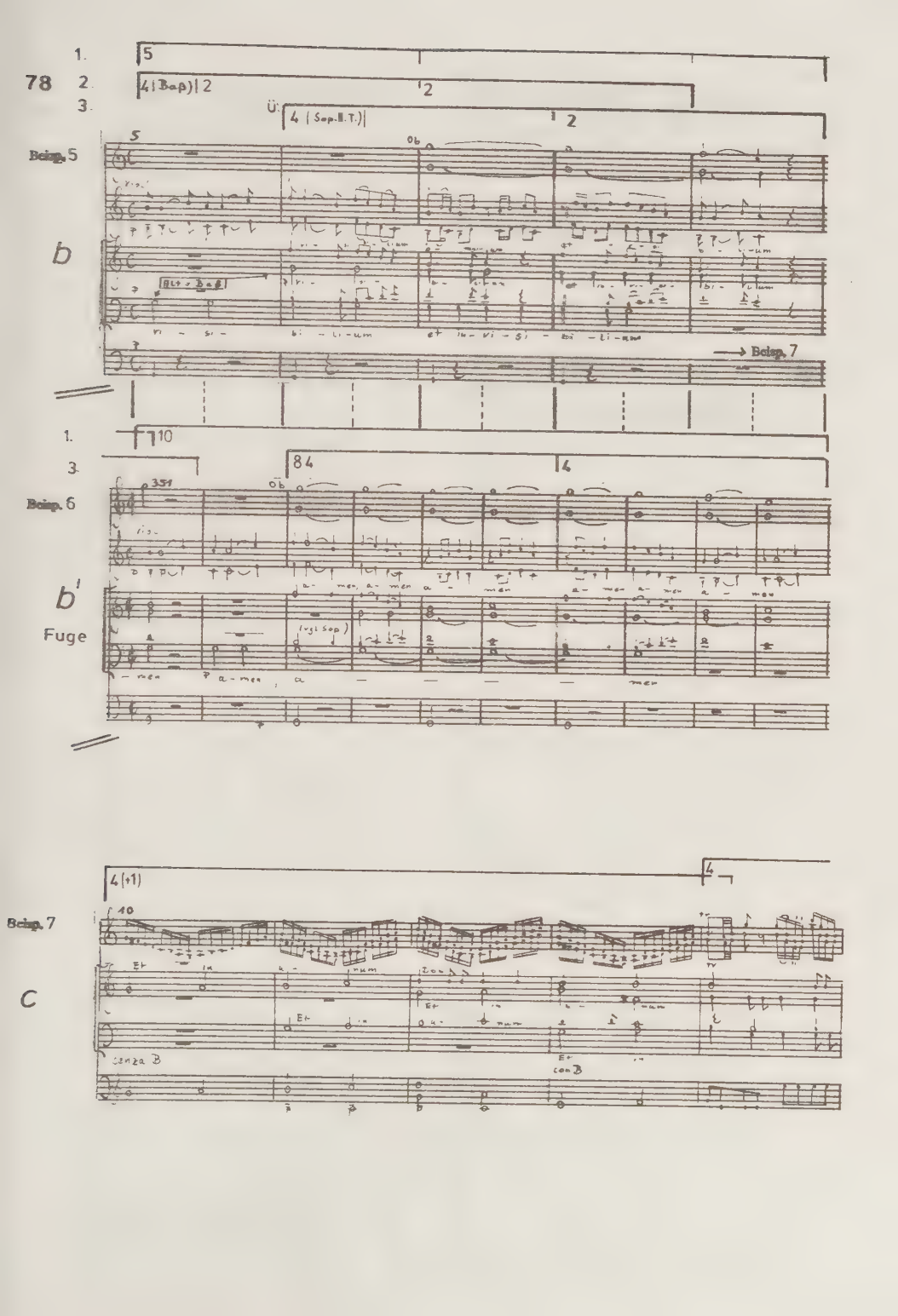
Vgl. Band I, S. 183ff., ausführliche Analyse.


Patrem omnipot
visibilium
Et in unum Dominum
Filium Dei
Et ex Patre
Deum de Deo
Deum verum
genitum non factum
consubstantialem
per quem omnia
Qui propter nos
descendit de caelis
Tutti
R1
R2
Et resurrexit
Et ascendit
sedet ad dext.
Et iterum venturus
cum gloria judicare
vivos
vivos
Cujus regni
(non erit)
(non erit)
selbständ. Satz 'Et in Spiritum'
Et unam sanctam
et apostolicam
confiteor
Et exspecto
resurrectionem
mortuorum
Adag.
Forts.


C
Exposition
Fuge
instr. colla parte
B.C.
D⁷
G
Zwischenspiel
Durchführung


G
C
D⁷
g
A⁷
d
a
E⁷
Ü


a
3. Dj.
Fuge + R
A⁷
D
D⁷
G
G⁷
C
Coda
homophoner Vokalsatz
(amen)
b'
s
a
c. p.
Reminiszenz an die Fuge

Die Beisp. 2 - 4 erscheinen in der Fuge
in der Folge 4-3-2.

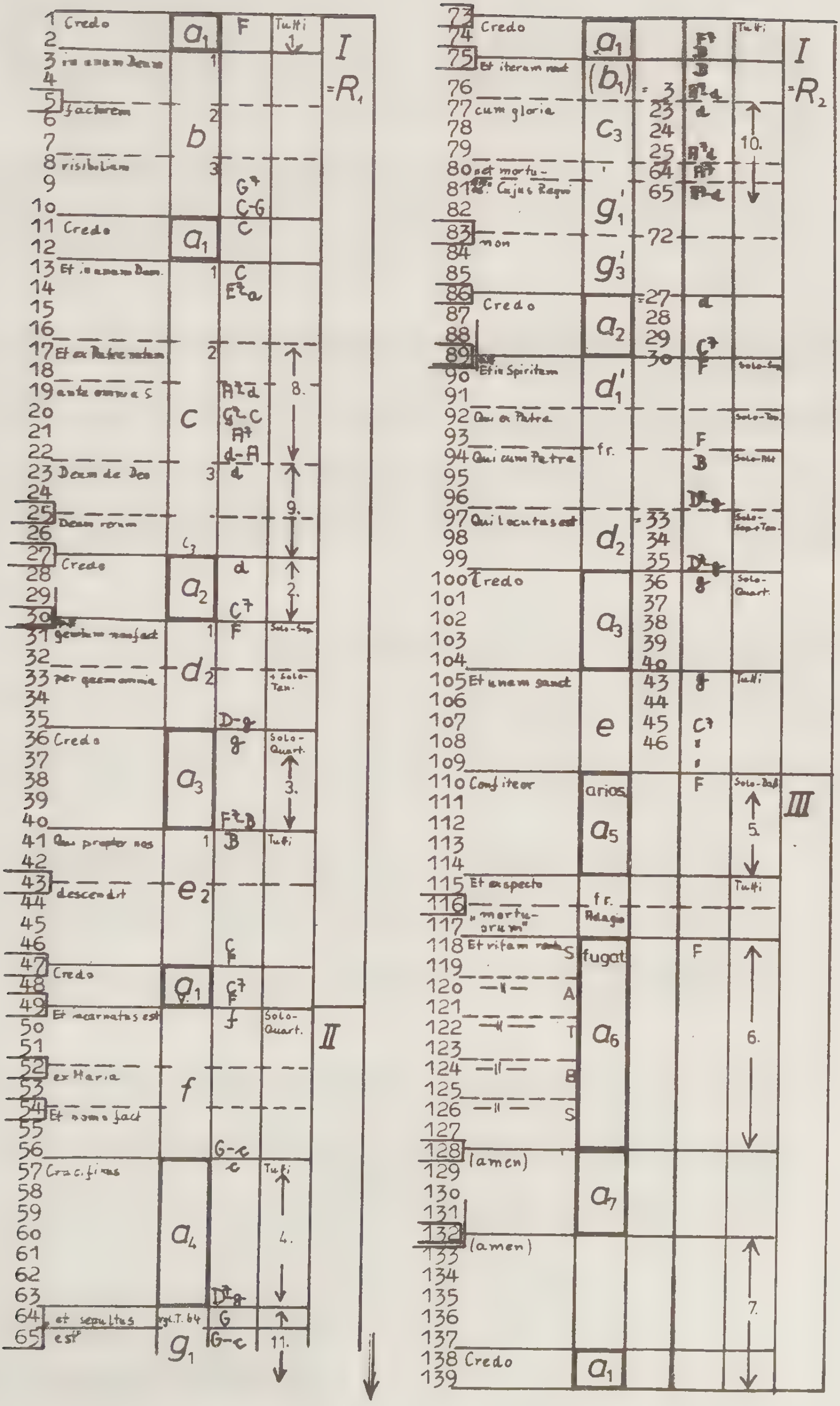

78
1.
2.
3.
Ü:
Beisp. 5
b
Beisp. 7
Beisp. 6
b'
Fuge
(vgl Sop.)
C
Beisp. 7
senza B
con B

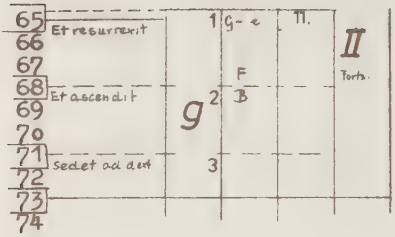
Credo KV 192 F-Dur

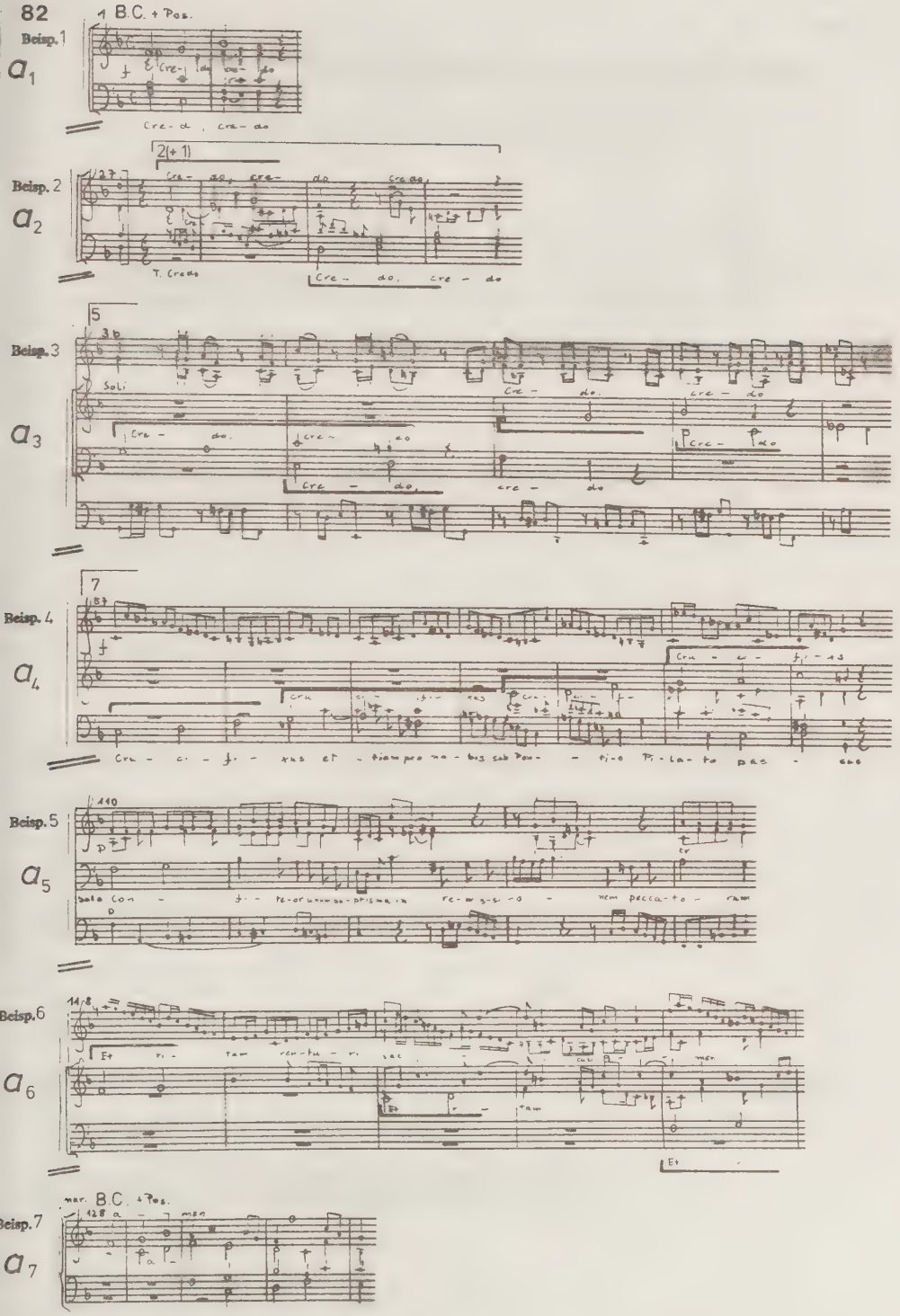
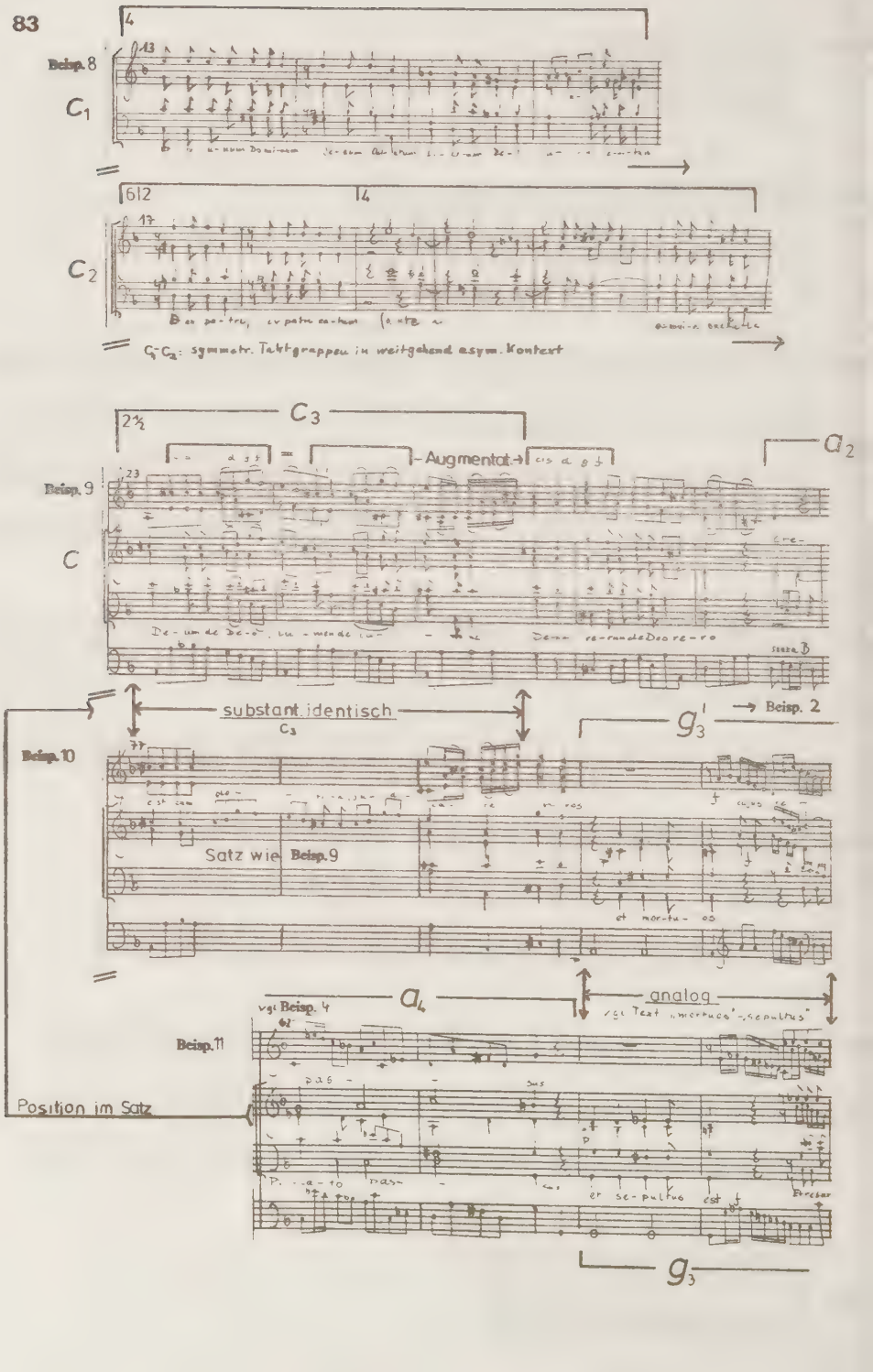
Besetzung: vgl. Gloria

Tempovorschrift: Allegro (C)

Vgl. Band I, S. 192ff., Analyse.


Credo
Tutti
I
=R1
II
=R2
III
Et incarnatus est
Solo-Quart.
ex Maria
Crucifixus
et sepultus
est
Et iterum
cum gloria
Qui locutus est
Et unam sanct
Confiteor
Et expecto
Adagio
Et vitam
fugat
(amen)


65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
Et resurrexit
Et ascendit
sedet ad dext
g
1
2
3
g - e
F
B
II
Torts.


82
Beisp. 1
a1
1 B.C. + Pos.
Cre- do, cre- do
Beisp. 2
a2
2(+1)
T. Credo
Cre - do, cre - do
Beisp. 3
a3
Soli
Cre - do.
Beisp. 4
a4
Cru - ci - fi - xus
Beisp. 5
a5
110
Beisp. 6
a6
Et
Beisp. 7
a7
mar. B.C. + Pos.

Beisp. 8
C1
C2
C1-C2: symmetr. Taktgruppen in weitgehend asym. Kontext
C3
Augmentat.
a2
Beisp. 9
C
substant. identisch
C3
g3'
Beisp. 2
Beisp. 10
Satz wie Beisp. 9
a4
analog
vgl. Beisp. 4
vgl. Text „mortuus"-„sepultus"
Beisp. 11
Position im Satz
g3

Credo KV 194 D-Dur

Besetzung: vgl. Gloria

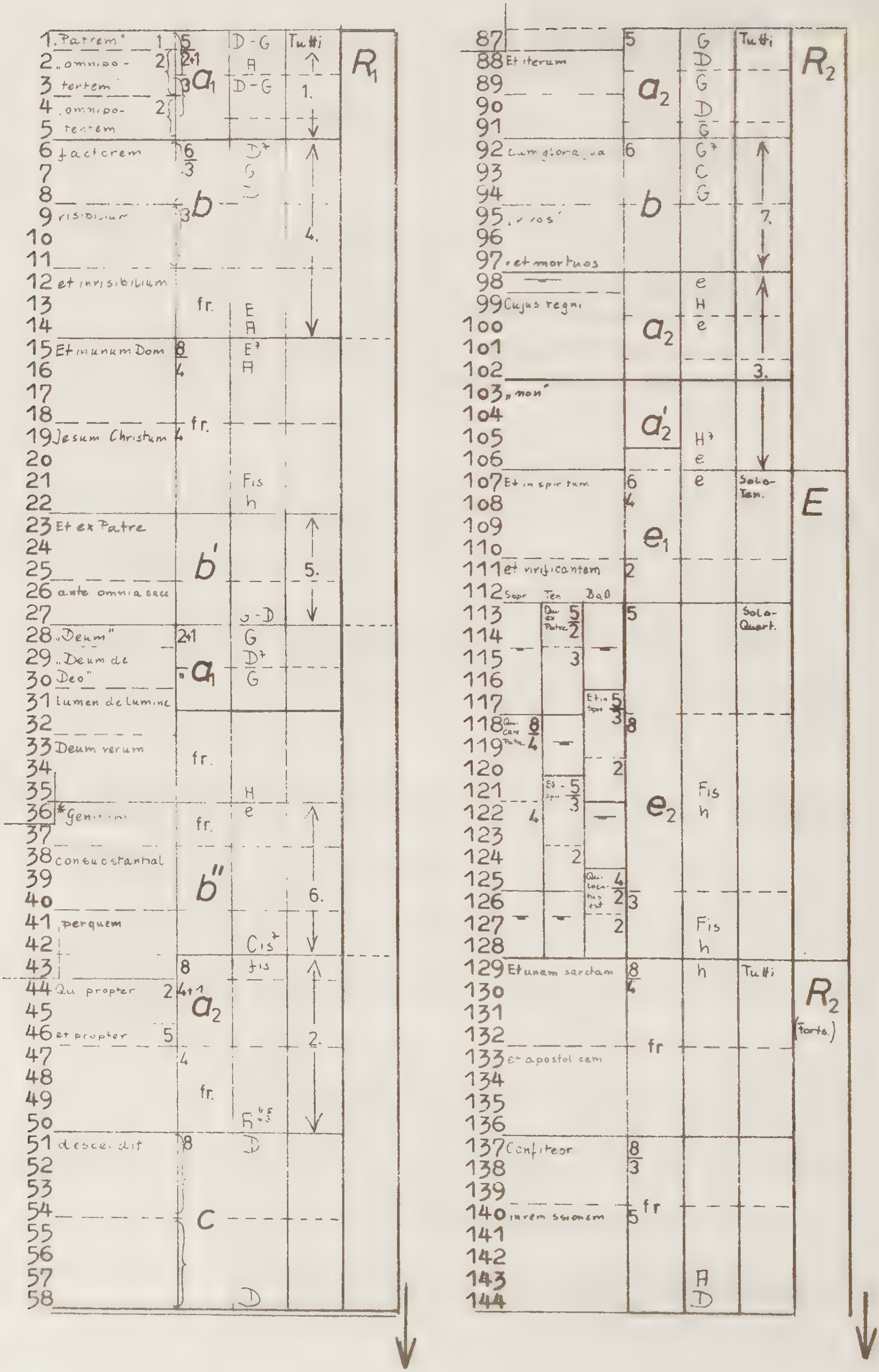
Tempovorschriften:

Patrem omnipotentem: Allegro (3/4) (=R_1)

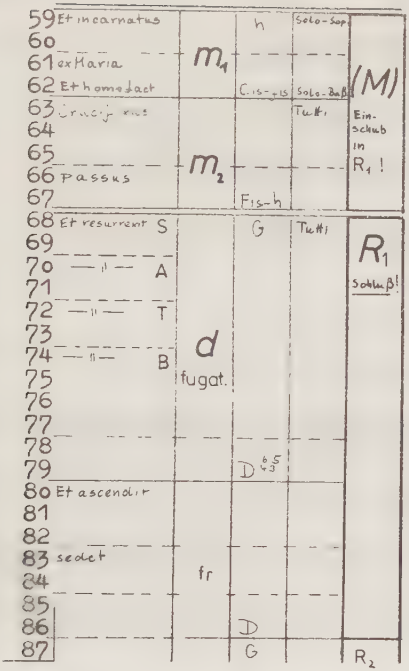
Et incarnatus est (T. 59): Andante moderato (C) (=M)

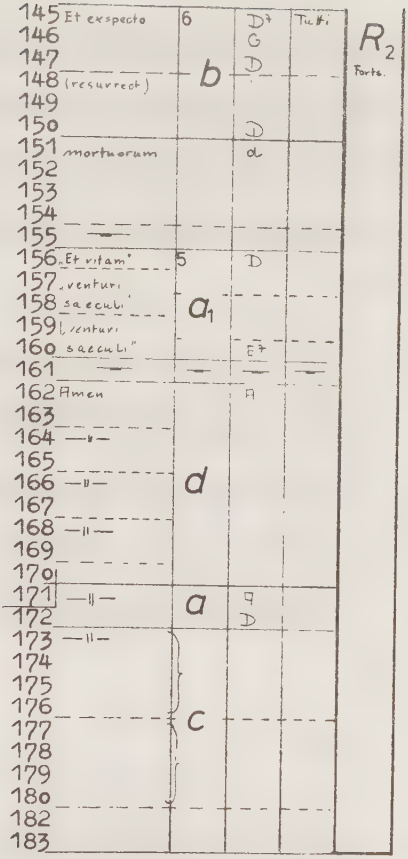
Et resurrexit (T. 68): erstes Tempo (=R_1, Schluß und R_2)

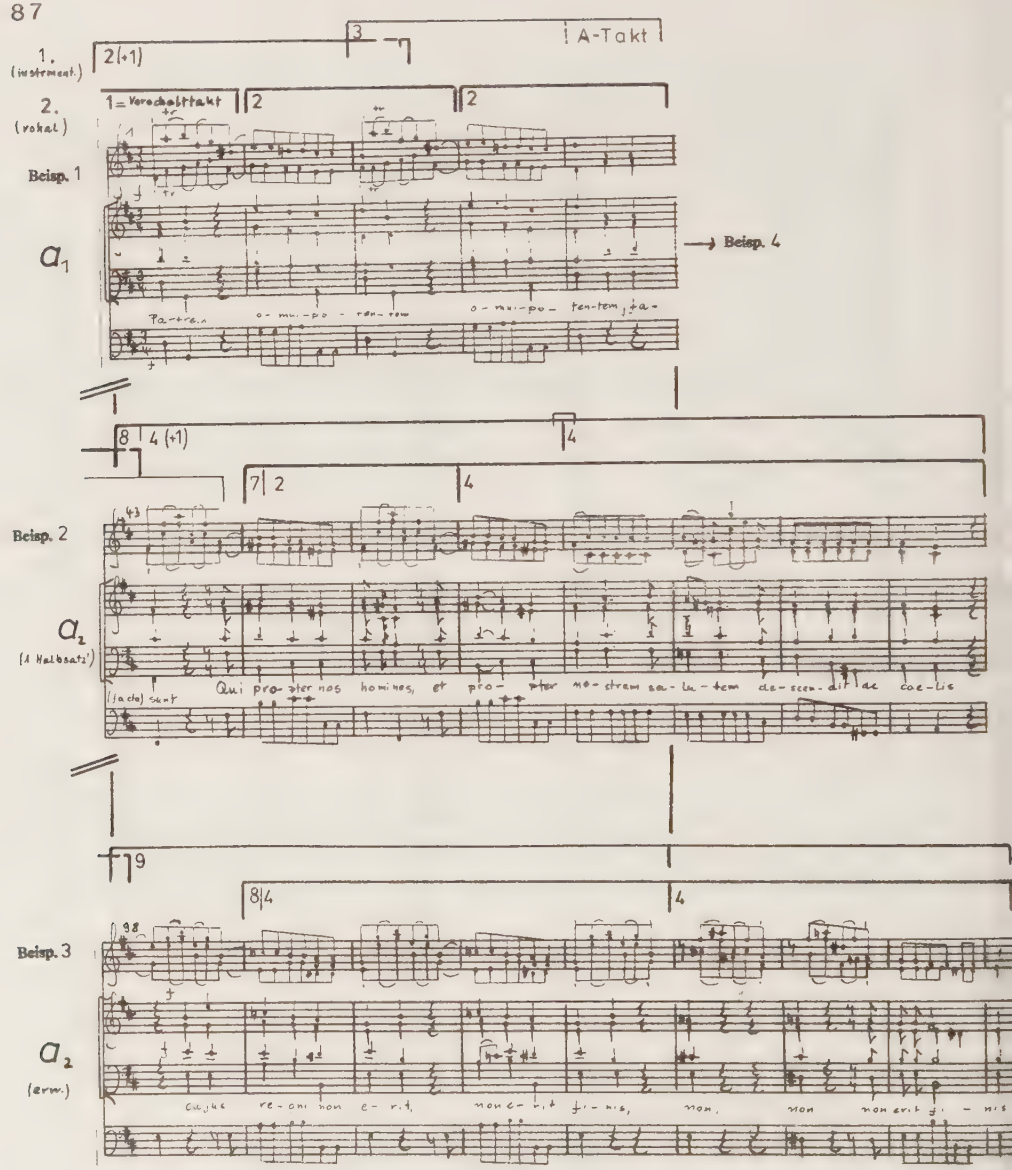
Vgl. Band I, S. 81ff., ausführliche Analyse.



Patrem
omnipo-
tentem
factorem
visibilium
et invisibilium
Et in unum Dom
Jesum Christum
Et ex Patre
ante omnia saec
Deum
Deum de Deo
lumen de lumine
Deum verum
Genitum
consubstantial
per quem
Qui propter
et propter
descendit
Tutti
R1
a1
b
b'
a1
b''
a2
c
fr.
Et iterum
cum gloria
vivos
et mortuos
Cujus regni
non
Et in spiritum
et vivificantem
Sopr
Ten
Baß
Solo-Ten.
Solo-Quart.
R2
E
a2
a'2
e1
e2
Et unam sanctam
Et apostol
Confiteor
in remissionem
(forte.)

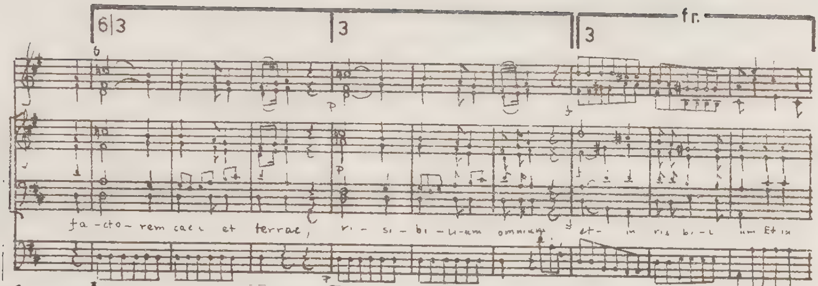

59 Et incarnatus
60
61 ex Maria
62 Et homo fact
63 crucif. etc.
64
65
66 passus
67
68 Et resurrexit S
69
70 — " — A
71
72 — " — T
73
74 — " — B
75
76
77
78
79
80 Et ascendit
81
82
83 sedet
84
85
86
87
h
Solo-Sop.
m_1
Cis-cis
Solo-Bass
Tutti
m_2
Fis-h
G
Tutti
d
fugat.
D
fr
D
G
(M)
Einschub in R_1 !
R_1
Schluß!
R_2


145 Et exspecto
146
147
148 (resurrect)
149
150
151 mortuorum
152
153
154
155
156 „Et vitam"
157 „venturi
158 saeculi"
159 „venturi
160 saeculi"
161
162 Amen
163
164 — " —
165
166 — " —
167
168 — " —
169
170
171 — " —
172
173 — " —
174
175
176
177
178
179
180
182
183
6
b
5
a_1
d
a
c
D
G
A
d
D
E
A
Tutti
R_2
Forte.

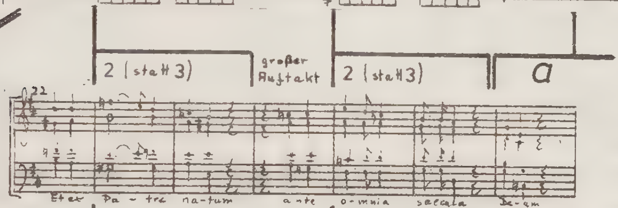

1. (instrument.)
2. (vokal)
Beisp. 1
a1
1 = Vorhaltstakt
A-Takt
Beisp. 4
Pa-trem o-mni-po-ten-tem
o-mni-po-ten-tem ja-
Beisp. 2
a2
(1 Halbsatz)
Qui pro-pter nos homines, et pro-pter no-strem sa-lu-tem de-scen-dit de coe-lis
(facta) sunt
Beisp. 3
a2
(erw.)
Cujus re-gni non e-rit,
non e-rit fi-nis,
non,
non
non erit fi-nis

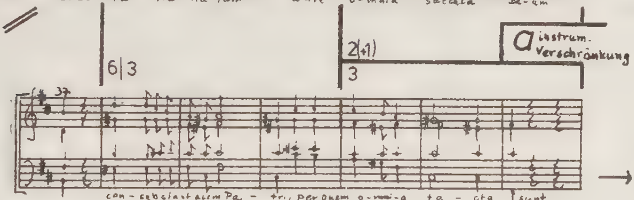
Beisp. 4

b



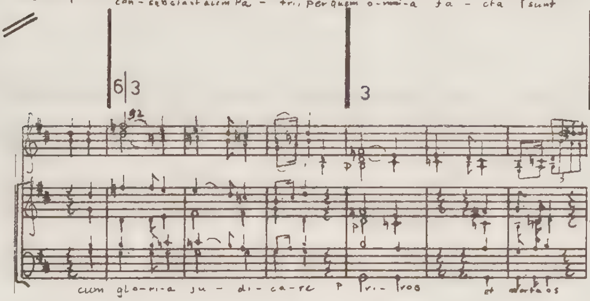
Beisp. 5

b'

Beisp. 6

b''

→ Beisp. 2

Beisp. 7

b



→ Beisp. 3

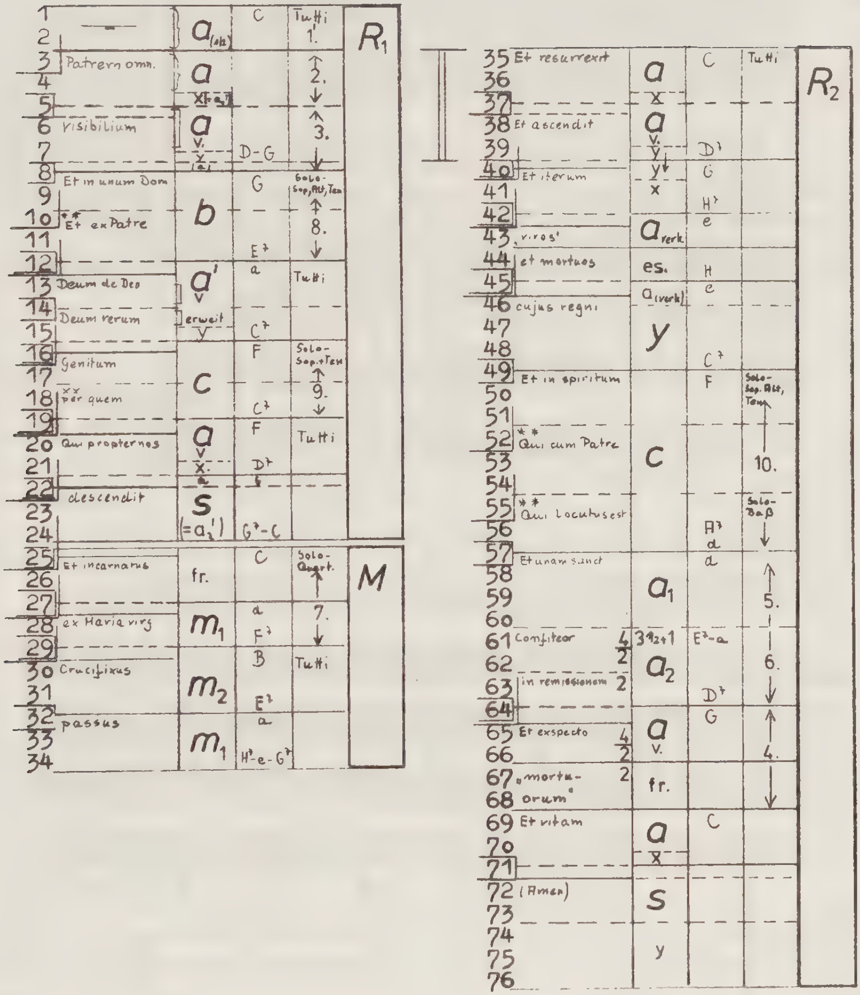
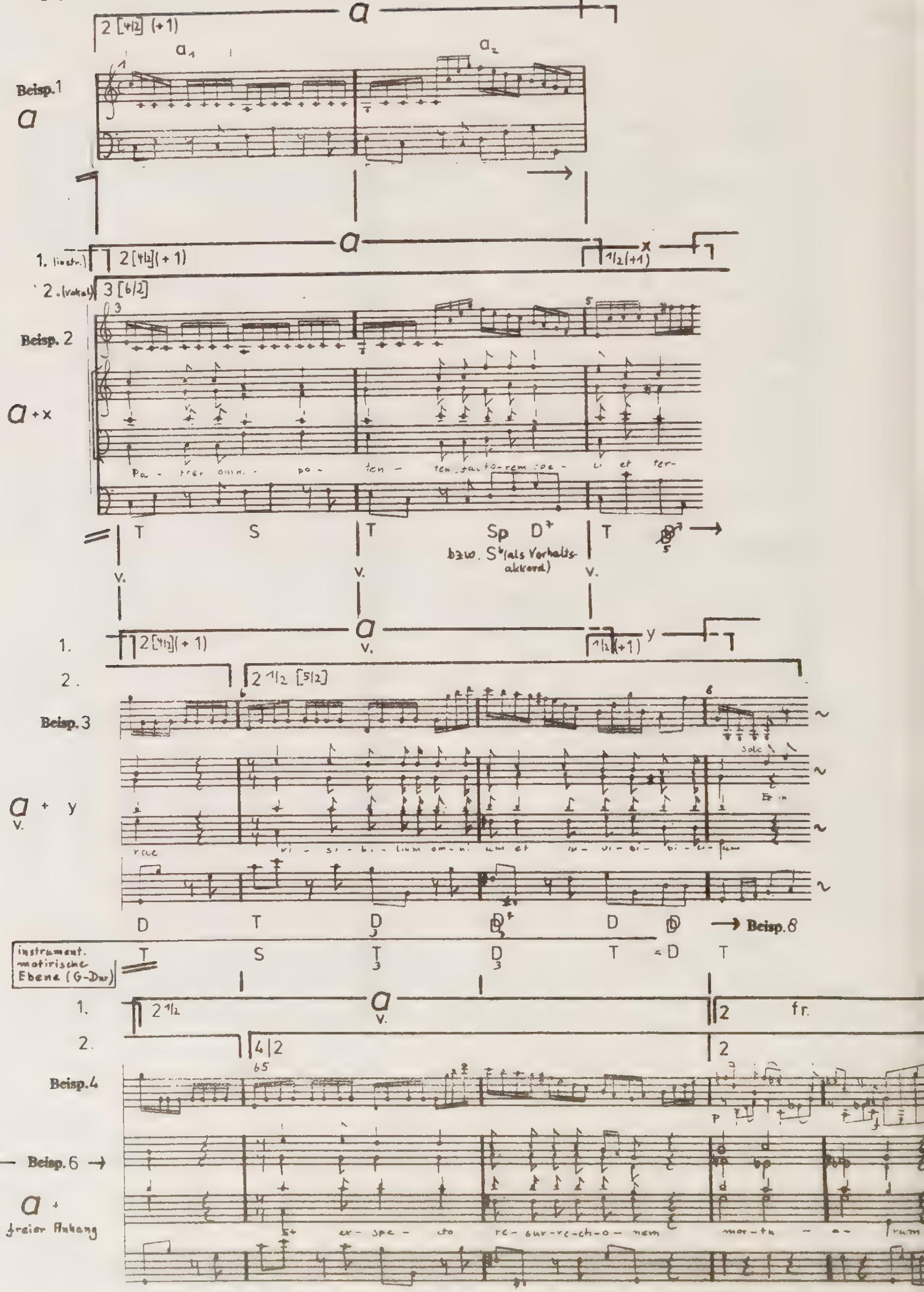
Credo KV 220 C-Dur

Besetzung: vgl. Gloria

Tempovorschriften:

Patrem omnipotentem: Allegro (C) (=R_1)
Et incarnatus est (T. 25): Andante (C) (=M)
Et resurrexit (T. 35): erstes Tempo (=R_2)

Vgl. Band I, S. 277ff., analytische Betrachtung der metrischen Struktur.


R₁
Patrem omn.
visibilium
Et in unum Dom
Et ex Patre
Deum de Deo
Deum verum
Genitum
per quem
Qui propter nos
descendit
Tutti
Solo-Sop, Alt, Ten
M
Et incarnatus
ex Maria virg
Crucifixus
passus
Solo-Quart.
R₂
Et resurrexit
Et ascendit
Et iterum
vivos
et mortuos
cujus regni
Et in spiritum
Qui cum Patre
Qui locutus est
Et unam sanct
Confiteor
in remissionem
Et exspecto
mortuorum
Et vitam
(Amen)
Solo-Baß

Beisp. 1
a
2 [4/2] (+1)
Beisp. 2
a + x
1. (instr.)
2. (vokal)
3 [6/2]
Pa - trem omni - po - ten - tem, facto-rem coe - li et ter-
T S T Sp D7 T
bzw. S6 (als Vorhaltsakkord)
v.
Beisp. 3
a + y
v.
2 1/2 [5/2]
rae visi-bi-lium omni-um et in-vi-si-bi-li-um
D T D D7 D D
→ Beisp. 8
instrument. motivische Ebene (G-Dur)
T S T D T = D T
Beisp. 4
a + freier Anhang
— Beisp. 6 →
2 1/2
4/2
2
fr.
65
et ex-spe-cto re-sur-re-cti-o-nem mor-tu-o-rum

2 [4/2] 1 [2/2] | 1 [2/2]

symmetrische Halbtaktgruppen auftaktig um den Taktstrich gruppiert 3/1|2 (bzw. T.-Anfangsschlüsse)

1 1/2 [3/2]

asymm. Drei-Halbtaktgruppe bedingt metrischen Umschwung (vgl. Clarini-Satz)

Beisp. 5

Clarini

1 1/2 [3/2] (+1)

a

4 [6/2] | 2 [4/2] | 1

symmetr. Halbtaktgruppen abtaktig innerhalb eines T. formiert 1 2 3 4 (Binnenschlüsse)

2 [4/2] | 1

symm. Struktur bleibt im Vokalsatz erhalten. Eine asymm. 3 Halbtaktgr. entst. durch instr. Verschränk.

Beisp. 6

a

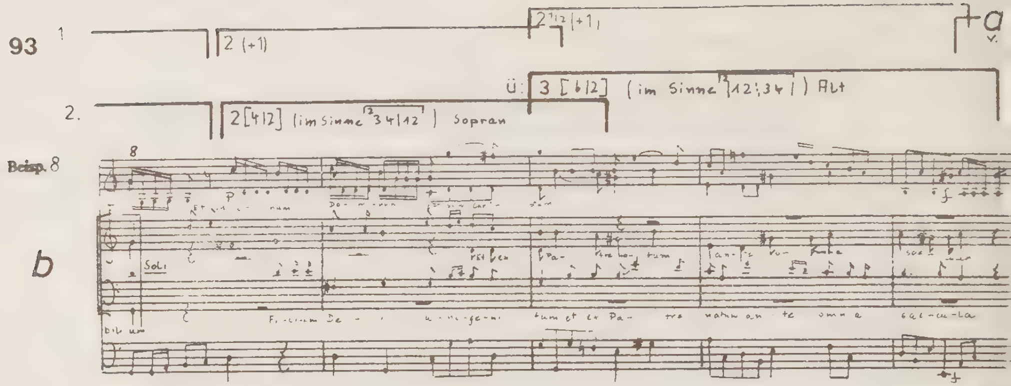
Beisp. 4

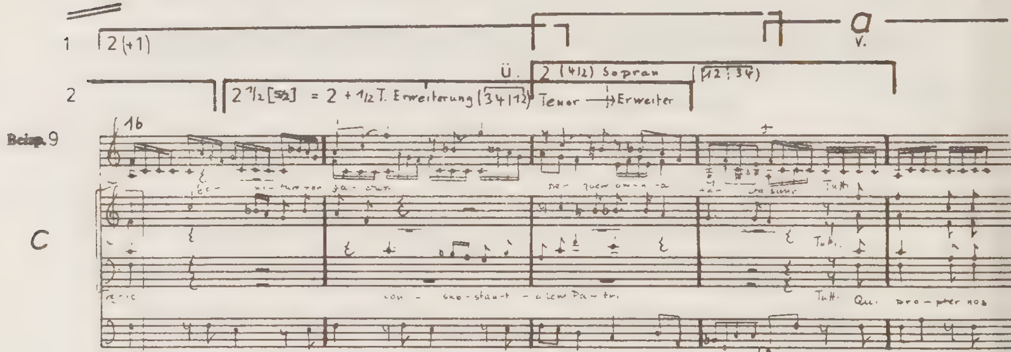
Beisp. 5 + Beisp. 6	einfache Symmetrie 2 (bzw. 4/2)-Taktgruppe jedoch unterschiedl. gebildet	metrische Komplikation. 3/2-Taktgruppe jedoch ebenf. untersch. gebildet

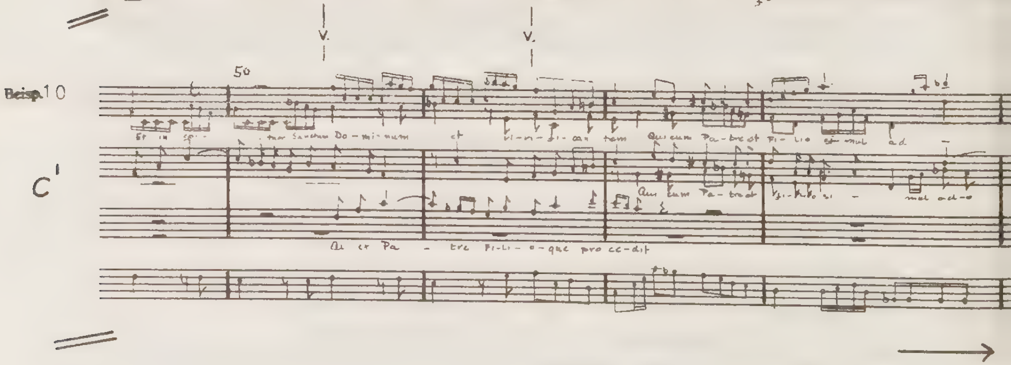
M

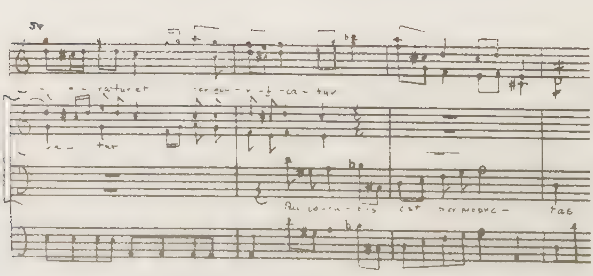
Beisp. 7

m_1 m_2


1
2 (+1)
2 1/2 (+1)
a
v.
2.
2[4|2] (im Sinne 34|12) Sopran
Ü: 3 [6|2] (im Sinne 12;34) Alt
Beisp. 8
b
Soli


1
2 (+1)
a
v.
2
2 1/2 [5/2] = 2 + 1/2 T. Erweiterung (34|12) Tenor — Erweiter
Ü. 2 (4|2) Sopran (12;34)
Beisp. 9
C
Tutti


v.
v.
Beisp. 10
C'



→ Beisp. 5

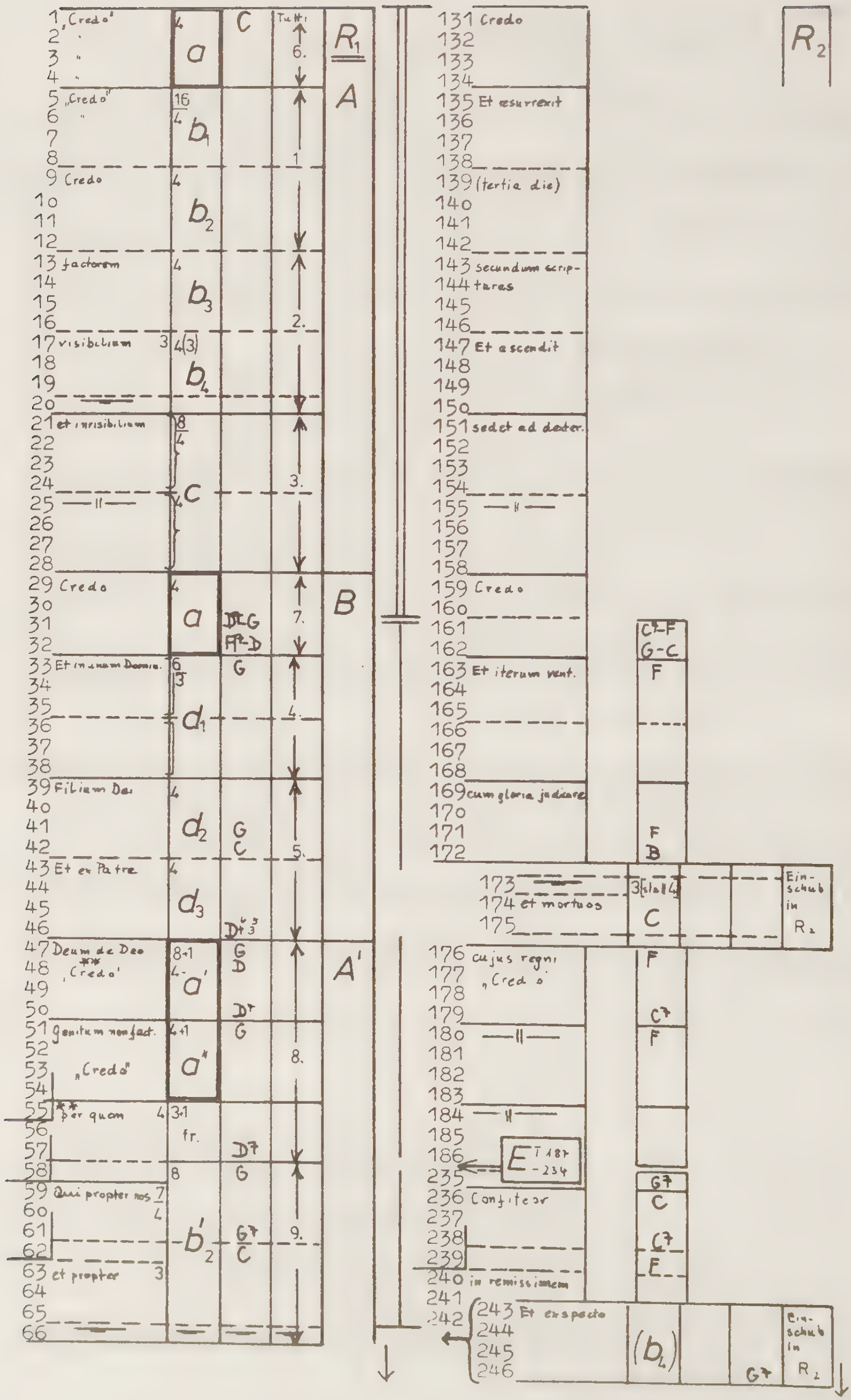
Credo KV 257 C-Dur

Besetzung: vgl. Gloria

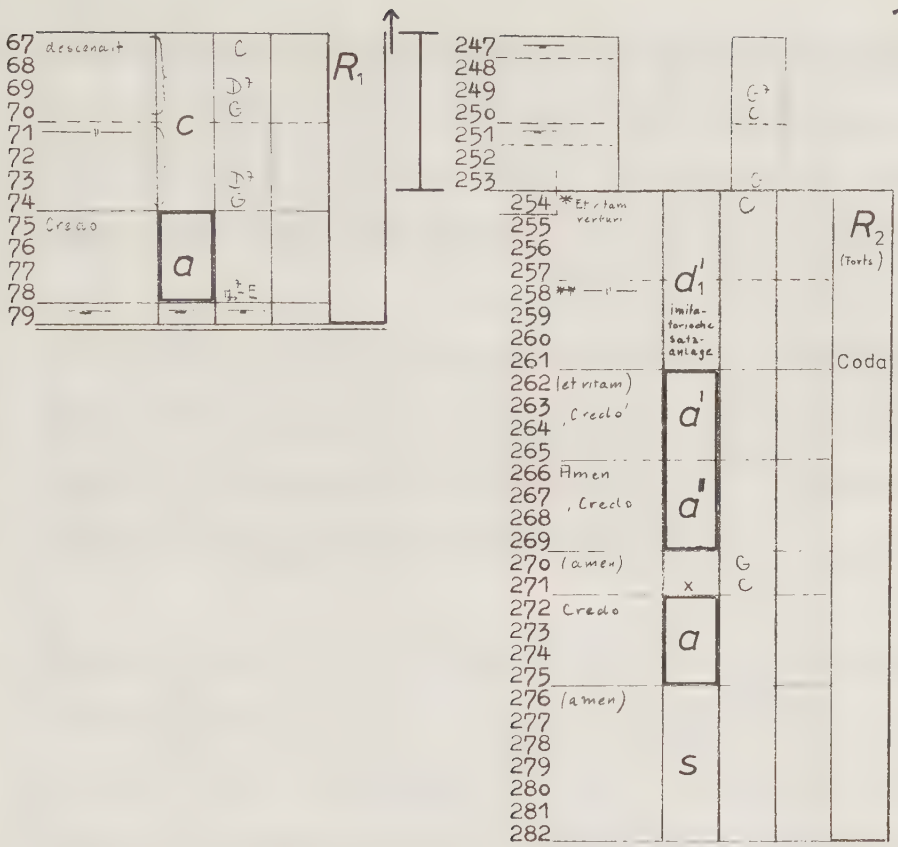
Tempovorschriften:

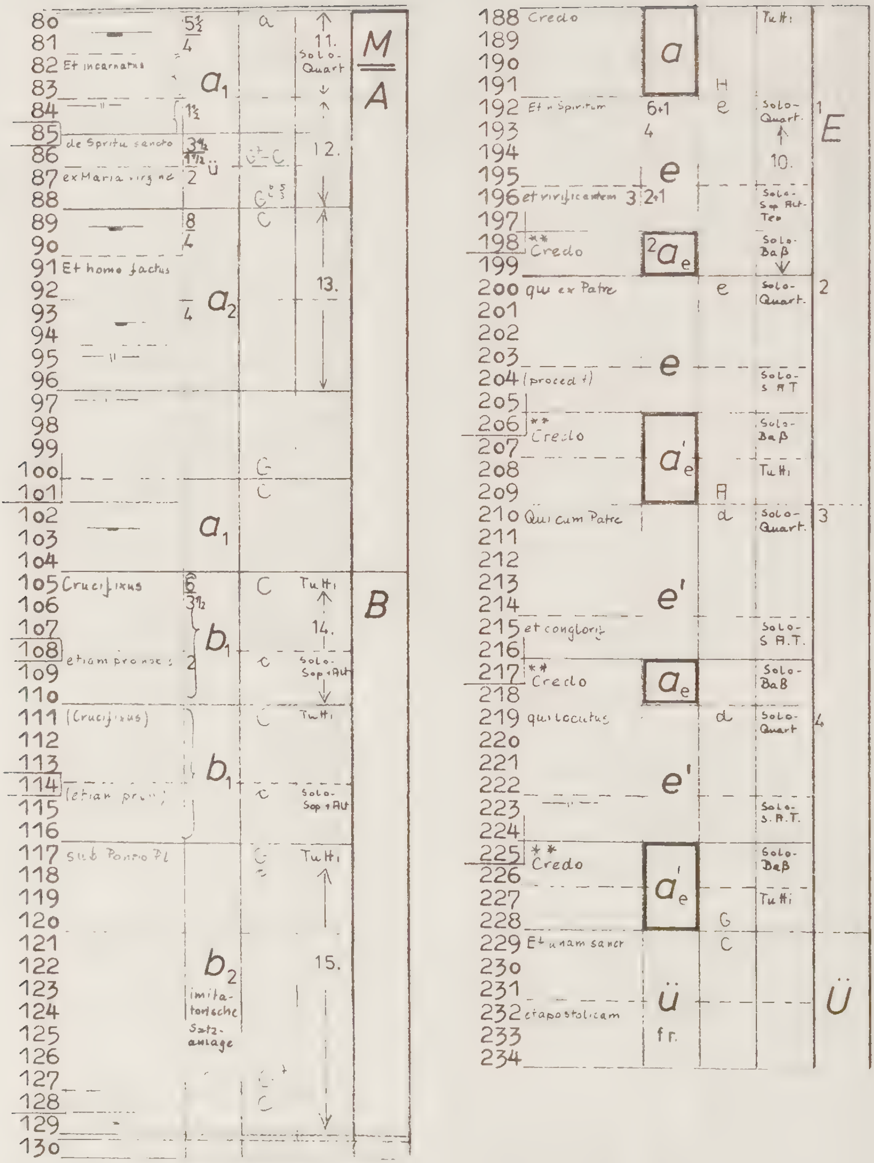
Credo in unum Deum: Allegro molto (3/4) (=R_1)
Et incarnatus est (T. 80): Andante (6/8) (=M)
Et resurrexit (T. 130): erstes Tempo (=R_2)

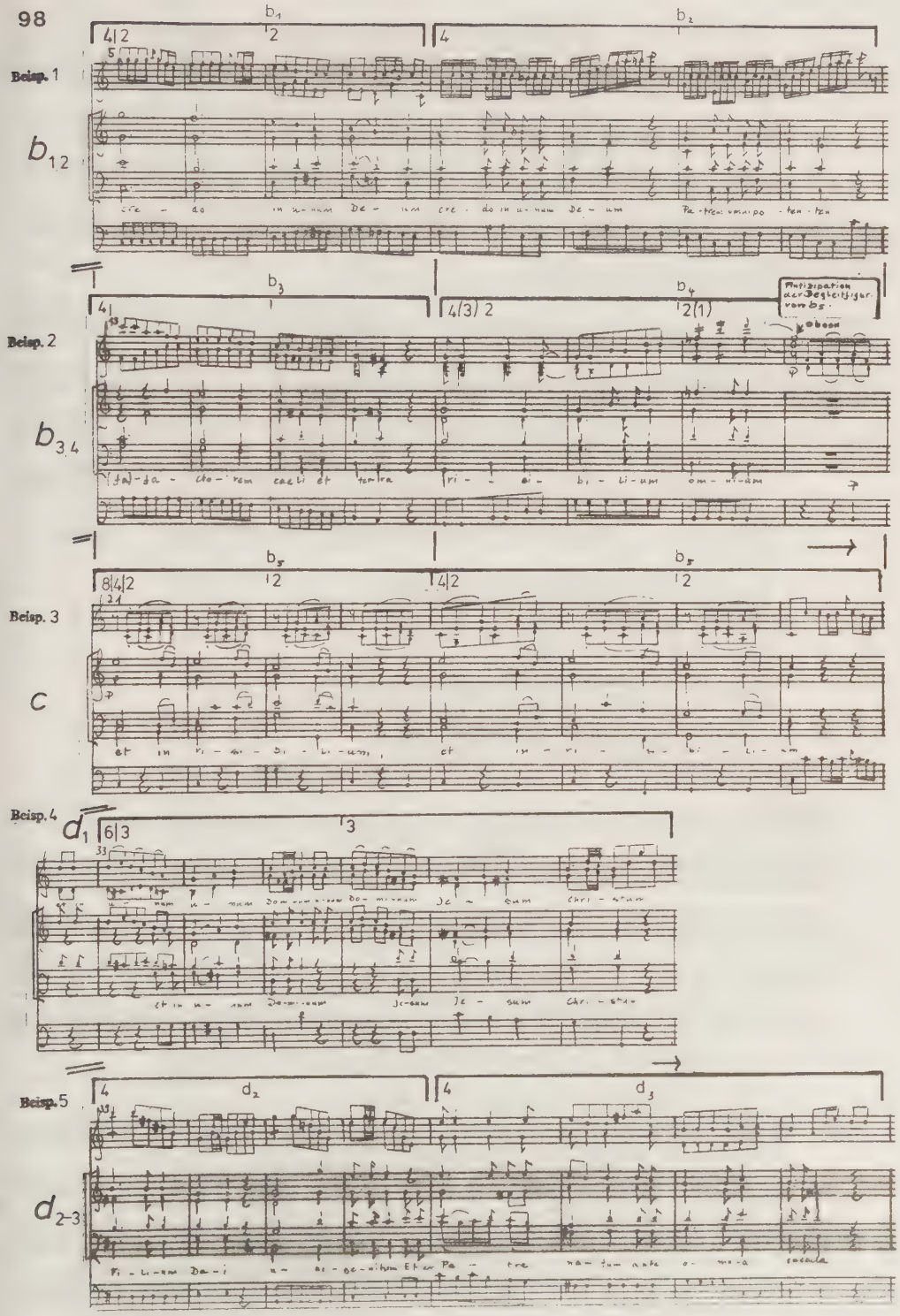
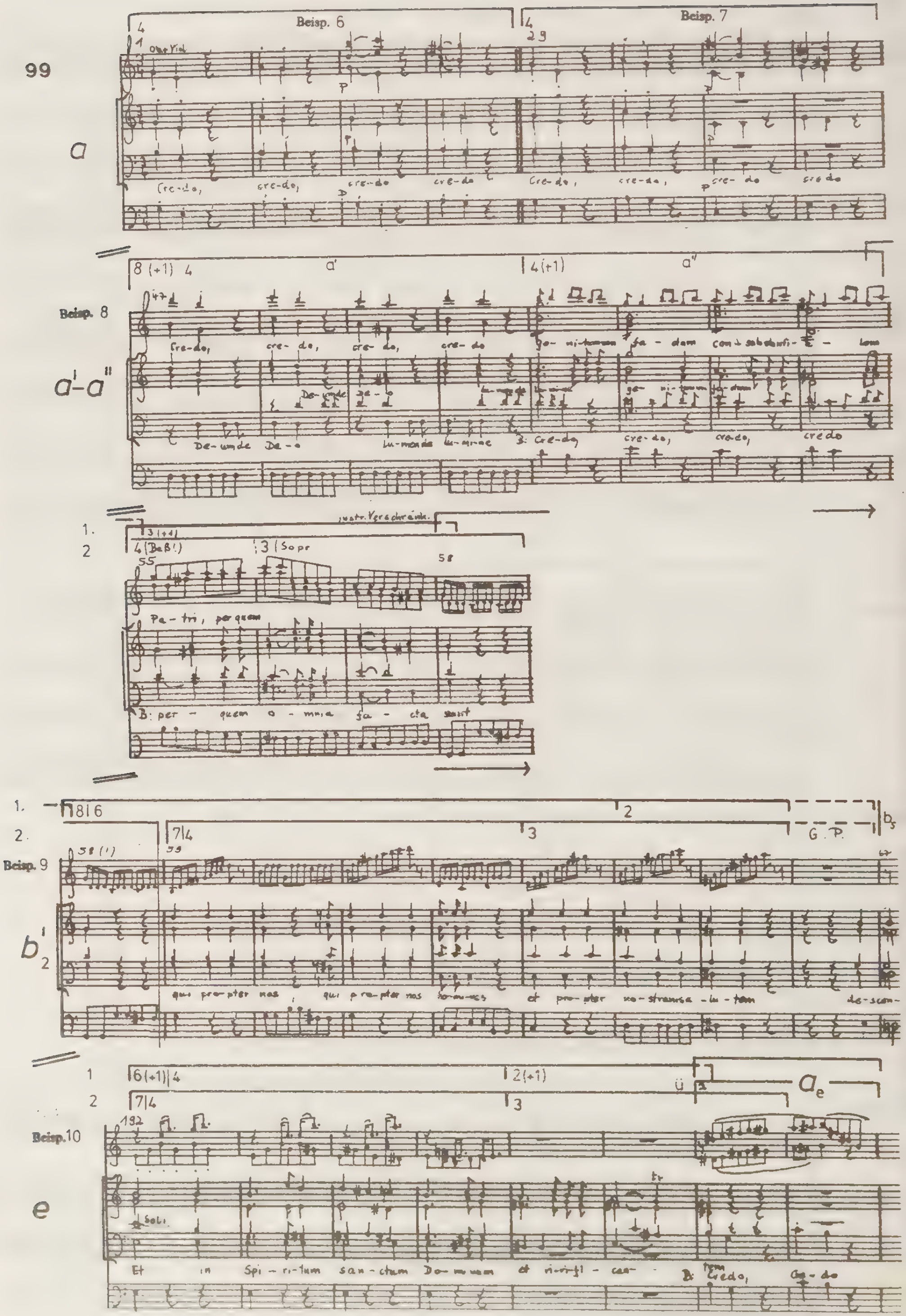
Vgl. Band I, S. 232ff. analytische Betrachtung der metrischen Struktur, sowie S. 76f.



1 „Credo"
5 „Credo"
9 Credo
13 factorem
17 visibilium
21 et invisibilium
29 Credo
33 Et in unum Domin.
39 Filium Dei
43 Et ex Patre
47 Deum de Deo
„Credo"
51 Genitum non fact.
„Credo"
55 Per quam
59 Qui propter nos
63 et propter
a
b1
b2
b3
b4
c
a
d1
d2
d3
a'
a"
fr.
b'2
C
Tutti
R1
A
B
A'
131 Credo
135 Et resurrexit
139 (tertia die)
143 secundum scrip-
144 turas
147 Et ascendit
151 sedet ad dexter.
159 Credo
163 Et iterum vent.
169 cum gloria judicare
174 et mortuos
176 cujus regni
„Credo"
E 187-234
236 Confiteor
240 in remissionem
243 Et exspecto
(b4)
Ein-schub in R2
R2


67 descenait
68
69
70
71
72
73
74
75 Credo
76
77
78
79
c
a
R1
247
248
249
250
251
252
253
254 *Et iterum
255 venturi
256
257
258 **
259
260
261
262 (et vitam)
263 ,Credo'
264
265
266 Amen
267 ,Credo
268
269
270 (amen)
271
272 Credo
273
274
275
276 (amen)
277
278
279
280
281
282
d'1
imita-
torische
satz-
anlage
a'
d'
x
a
s
R2
(Torts)
Coda

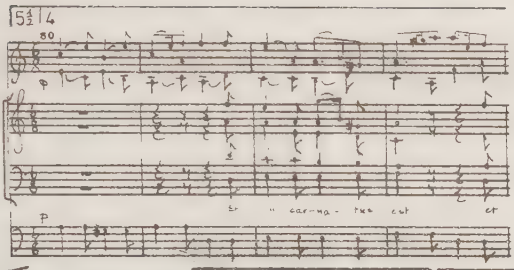

Et incarnatus
de Spritu sancto
ex Maria virgine
Et homo factus
Crucifixus
etiam pro nobis
(Crucifixus)
(etiam pro...)
sub Pontio Pl
a_1
a_2
b_1
b_2
imitatorische Satzanlage
11. Solo-Quart
12.
13.
14.
15.
Tutti
Solo-Sop+Alt
M
A
B
Credo
Et in Spiritum
et vivificantem
Credo
qui ex Patre
(procedit)
Credo
Qui cum Patre
et conglori...
Credo
qui locutus
Credo
Et unam sanct
et apostolicam
10.
Solo-Quart.
Solo-Sop Alt-Ten
Solo-Baß
Solo-S A T
Ü


Beisp. 1
b1.2
Beisp. 2
b3.4
Partizipation der Begleitgitarre von Bs.
oboen
Beisp. 3
c
Beisp. 4
d1
Beisp. 5
d2-3

Beisp. 6
Beisp. 7
a
Cre-do, cre-do, cre-do cre-do Cre-do, cre-do, cre-do cre-do
8 (+1) 4
a'
4 (+1)
a''
Beisp. 8
a'-a''
Cre-do, cre-do, cre-do, cre-do
De-unde De-o lu-mende lu-mine B: Cre-do, cre-do, credo, credo
1.
2
4 (Baß!)
3 (Sopr
instr. Verschränk.
Pa - tri, perquem
B: per - quem o - mnia fa - cta sunt
1.
2.
8|6
7|4
3
2
G. P.
Beisp. 9
b
qui propter nos, qui propter nos homines et propter nostram salutem descen-
1
2
6(+1)|4
7|4
2(+1)
3
Beisp.10
e
Soli
Et in Spi - ri - tum san - ctum Do - mi - num et vi - vi - fi - can-
B: Credo, Cre - do

M

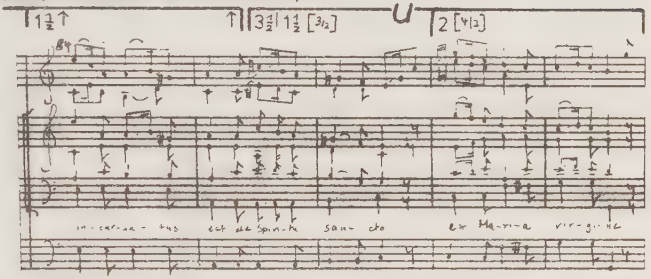
Beisp. 11

a_1

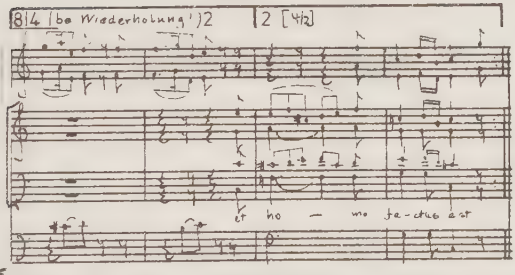


Beisp. 12

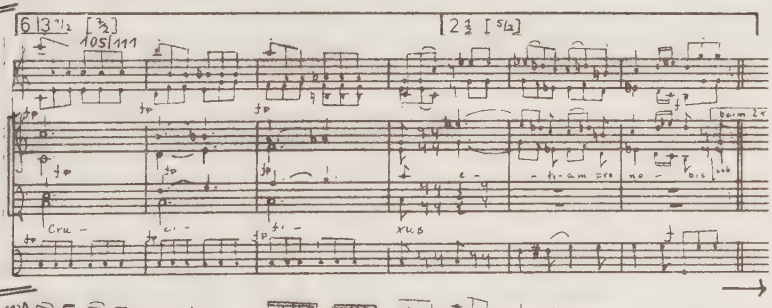
$a_{1\,(Forte)}$ - ü



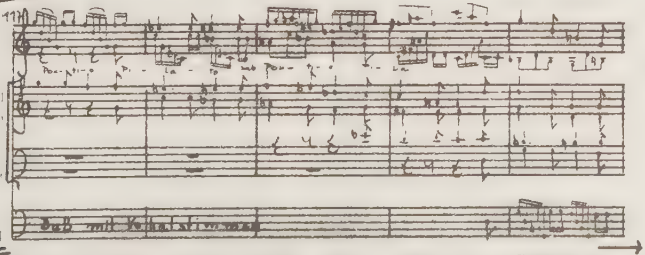
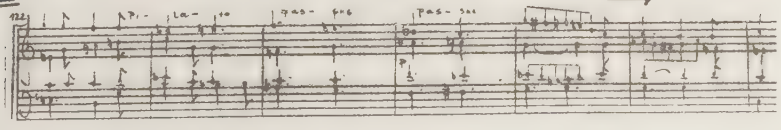
Beisp. 13

a_2

Beisp. 14

b_1



Beisp. 15

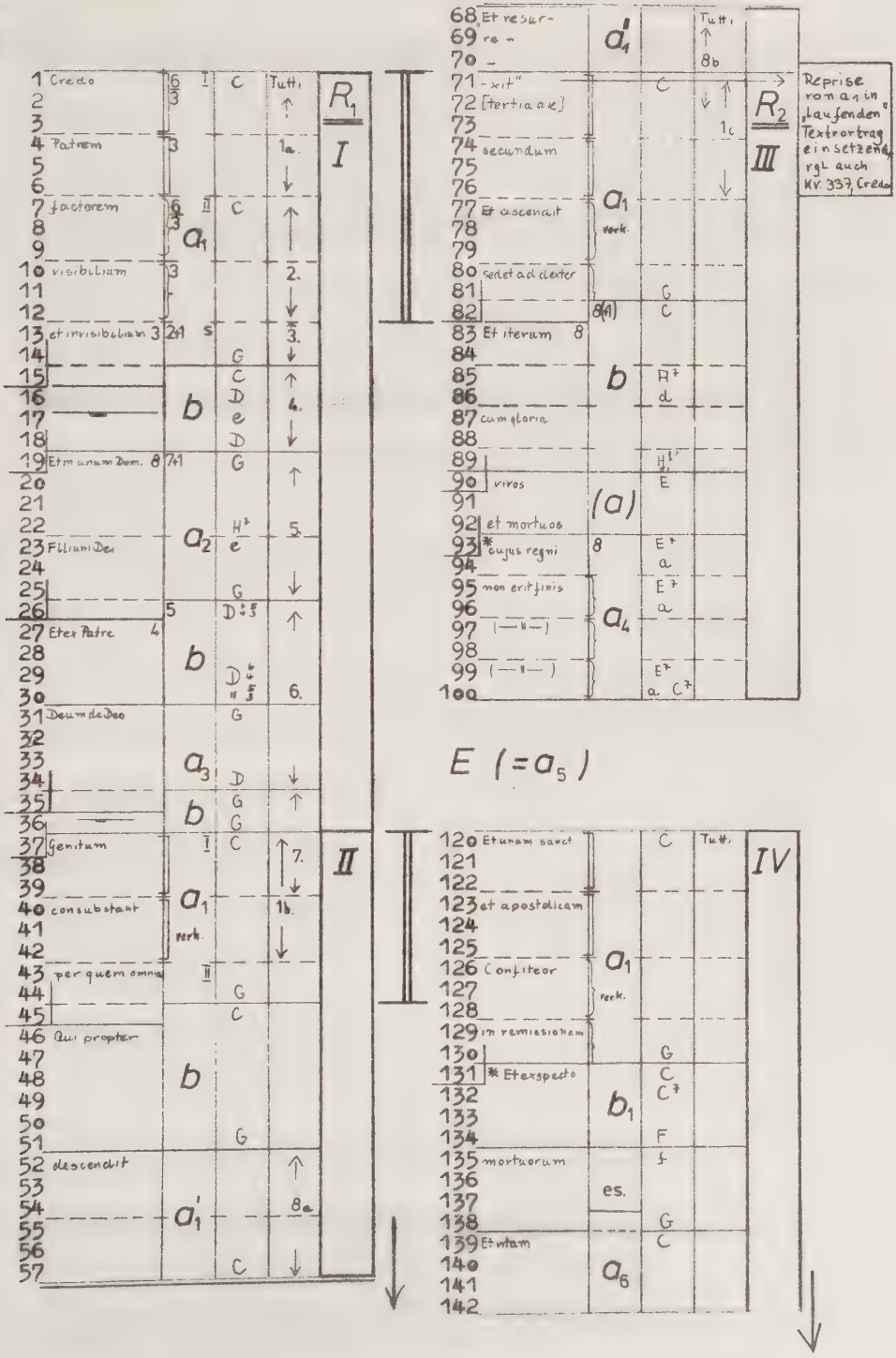
b_2

Beisp. 16

Credo KV 258 C-Dur

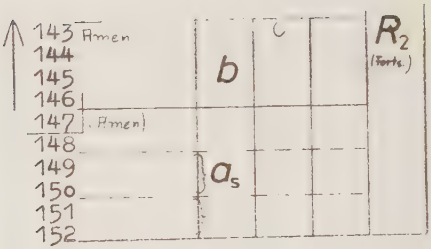
Besetzung: vgl. Gloria

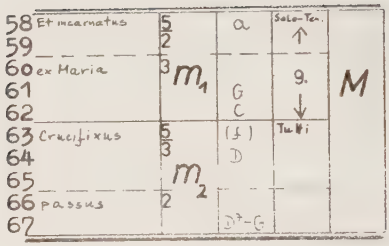
Tempovorschriften:

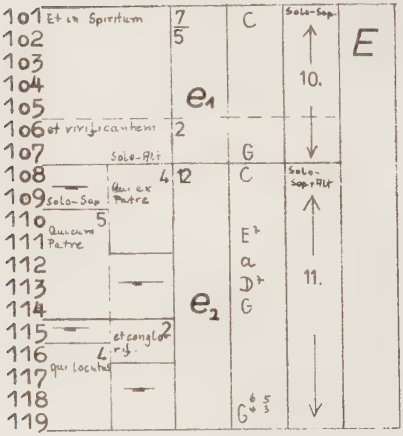
Credo in unum Deum: Allegro (3/4) ($=R_1$)
Et incarnatus est (T. 58): Adagio (C) ($=M$)
Et resurrexit (T. 68): erstes Tempo ($=R_2$)

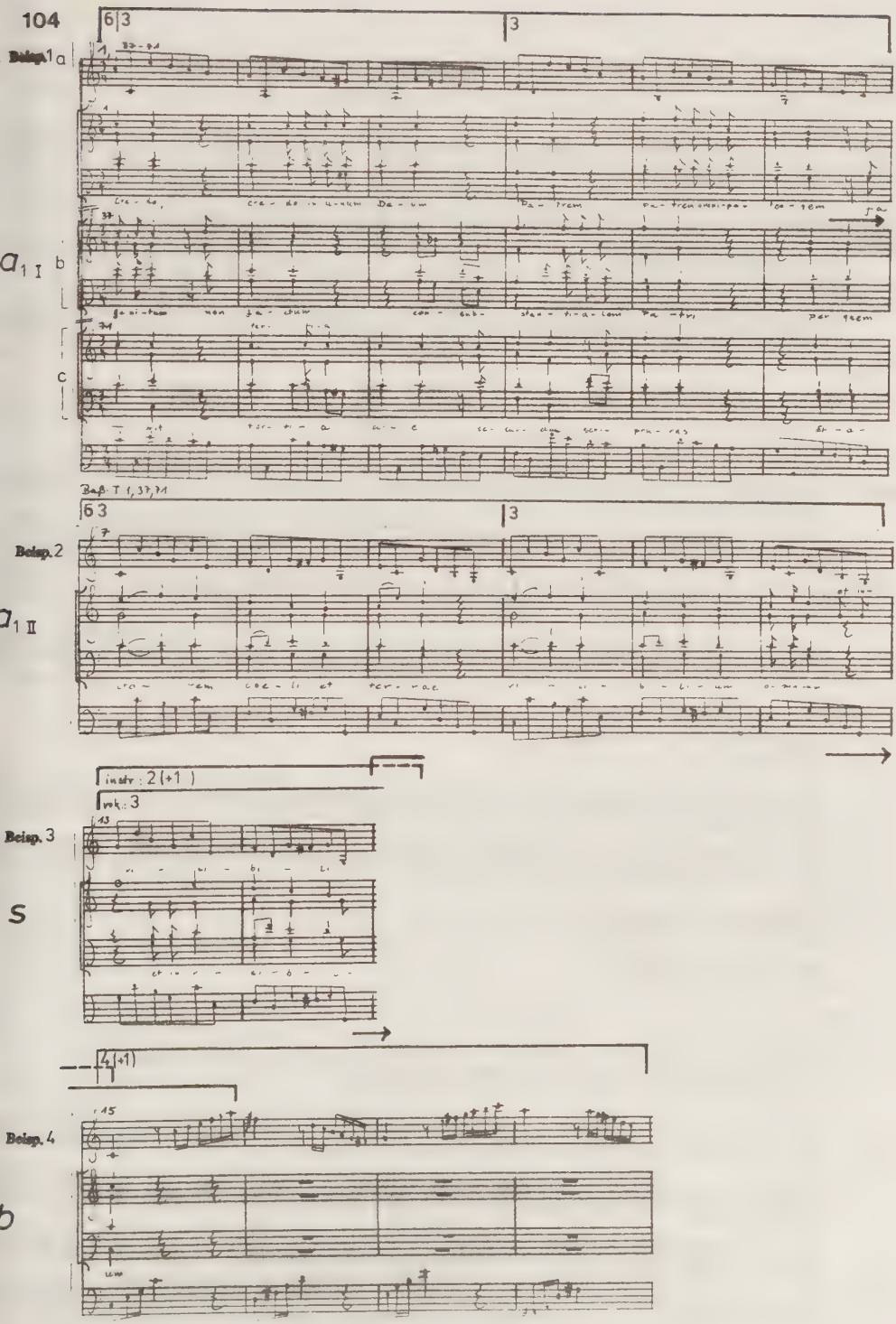
Vgl. Band I, S. 267f., sowie S. 78.

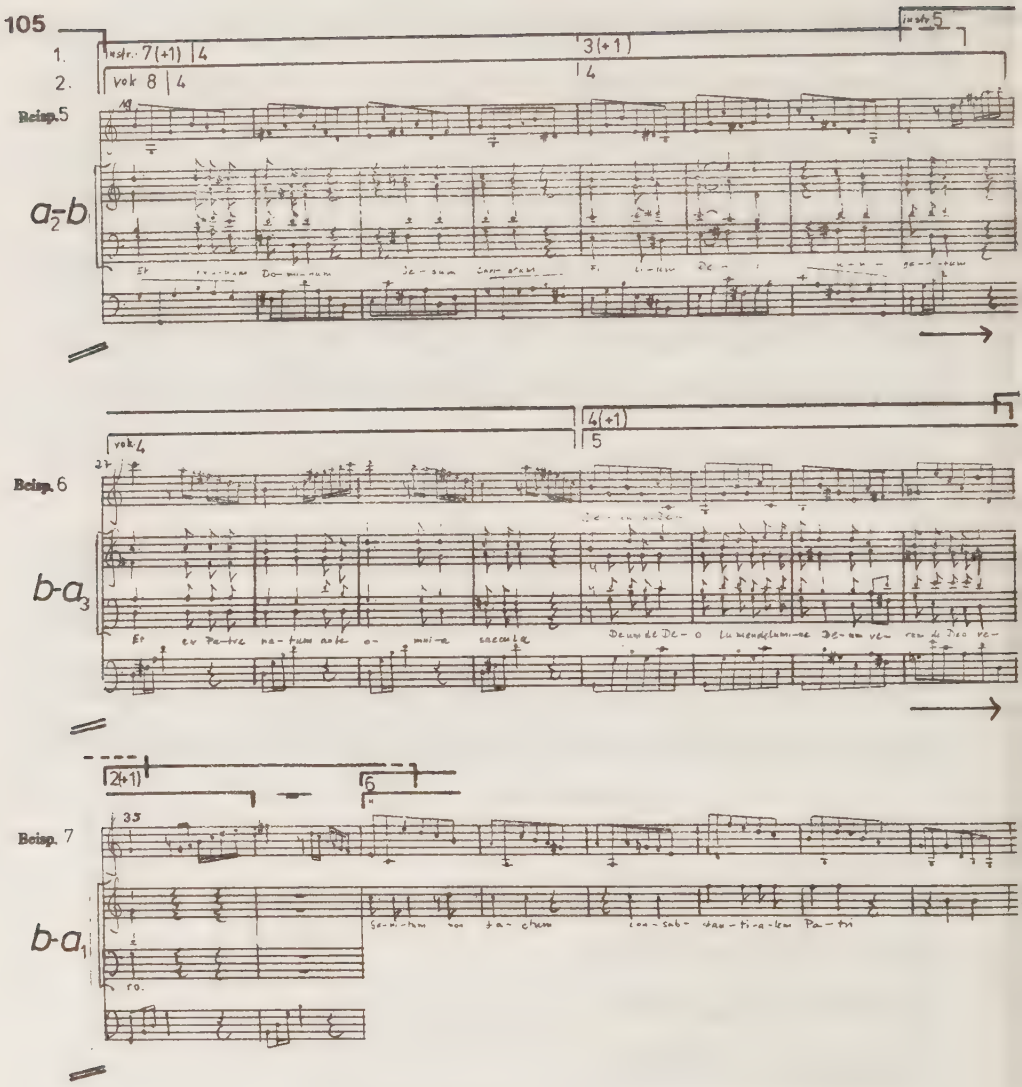

1 Credo
4 Patrem
7 factorem
10 visibilium
13 et invisibilium
19 Et in unum Dom.
23 Filium Dei
27 Eter Patre
31 Deum de Deo
37 Genitum
40 consubstant
43 per quem omnia
46 Qui propter
52 descendit
68 Et resur-
69 re -
70 -
71 -xit"
72 [tertia die]
74 secundum
77 Et ascendit
80 sedet ad dexter
83 Et iterum
85 cum gloria
89 vivos
91 et mortuos
93 * cujus regni
95 non erit finis
99 (—"—)
120 Et unam sanct
123 et apostolicam
126 Confiteor
129 in remissionem
131 * Et exspecto
135 mortuorum
139 Et vitam
Tutti
Reprise
R1
R2
I
II
III
IV
a1
a2
a3
a4
a5
a6
a'1
d'1
b
b1
(a)
E (= a5)


143 Amen
144
145
146
147 (Amen)
148
149
150
151
152
b
a_s
R_2
(Forte)

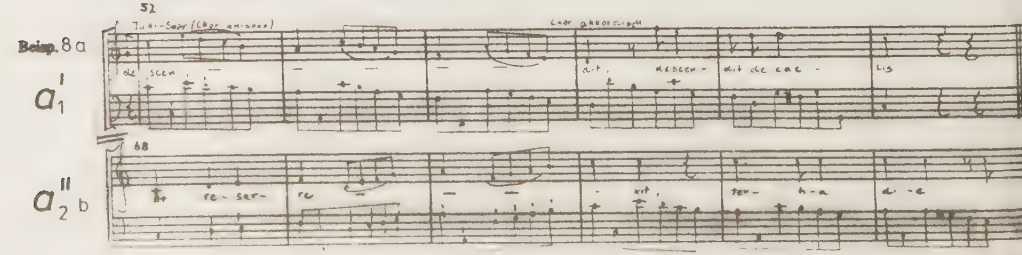

58 Et incarnatus
59
60 ex Maria
61
62
63 Crucifixus
64
65
66 passus
67
m_1
m_2
Solo-Ten.
9.
M


101 Et in Spiritum
102
103
104
105
106 et vivificantem
107
108
109 Solo-Sop
110
111 Qui cum Patre
112
113
114
115
116
117 qui locutus
118
119
e_1
e_2
Solo-Sop
10.
Solo-Sop+Alt
11.
E

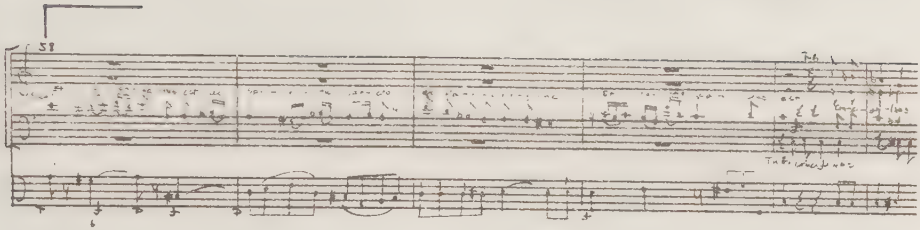

Beisp. 1 a
Beisp. 2
Beisp. 3
Beisp. 4
instr.: 2 (+1)
vok.: 3
4 (+1)

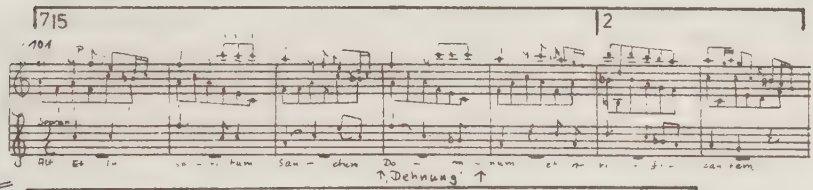


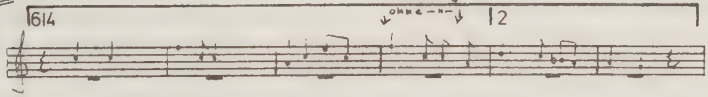
In der instrumentalen Motivik des Satzes nachbegründete Katabasis- („descendit") und Anabasis („Et resurrexit")-Symbolismen:



M

Beisp. 9

Beisp. 10

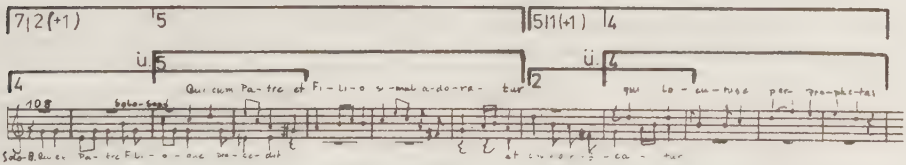
e_1

e_{1x}



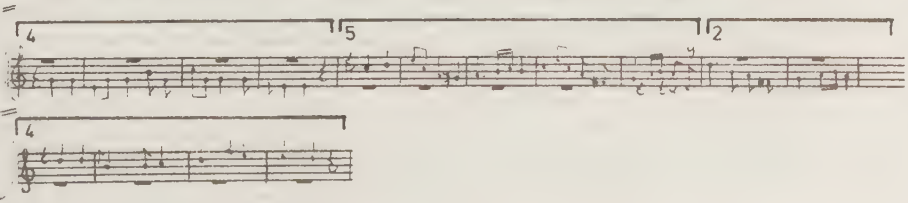
1. 2.

Beisp. 11

e_2



e_{2x}



$e_{1,2x}$: einfache Taktgruppen, die im musikalischen Satz gedehnt (e_1) bzw. durch Überlagerungen miteinander verzahnt werden. (e_2).

Credo KV 259 C-Dur

Besetzung: vgl. Gloria

Tempovorschriften:

Patrem omnipotentem: Allegro (C) (=R_1)

Et incarnatus (T. 25): Andante (3/4) (=M)

Et resurrexit (T. 44): erstes Tempo (=R_2)

Zu den Rahmenteilen:

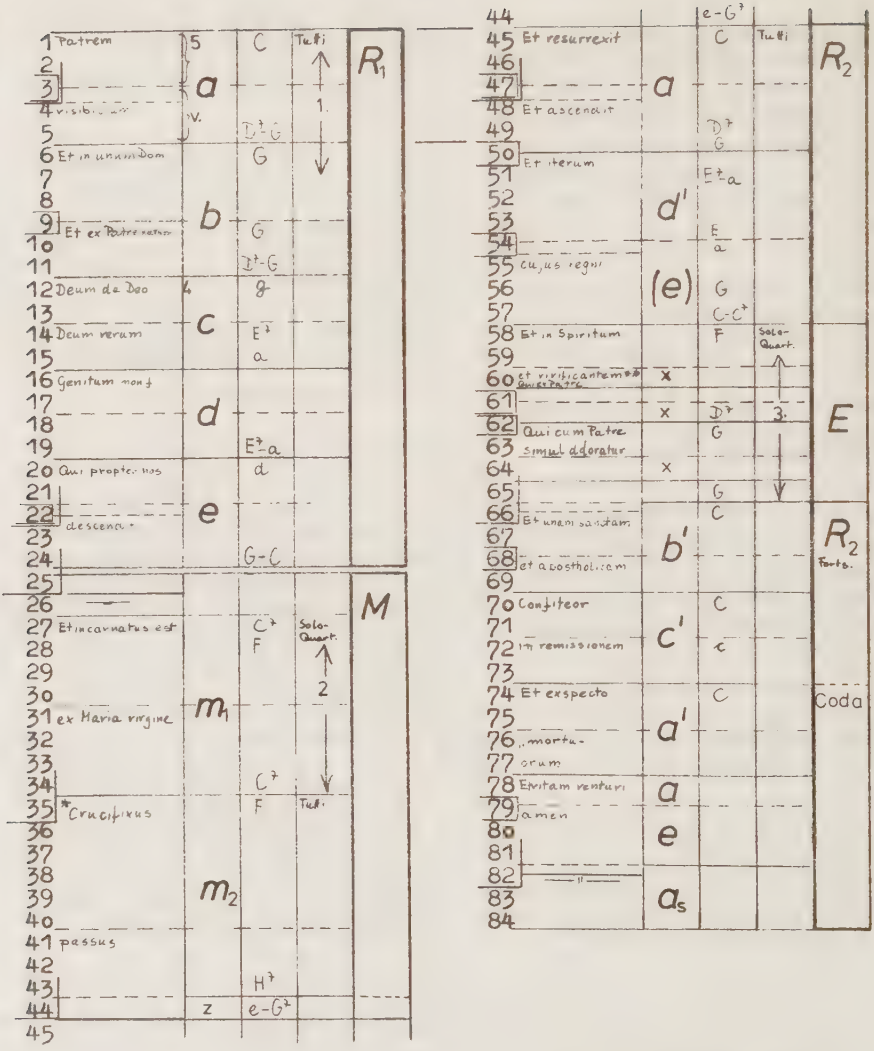
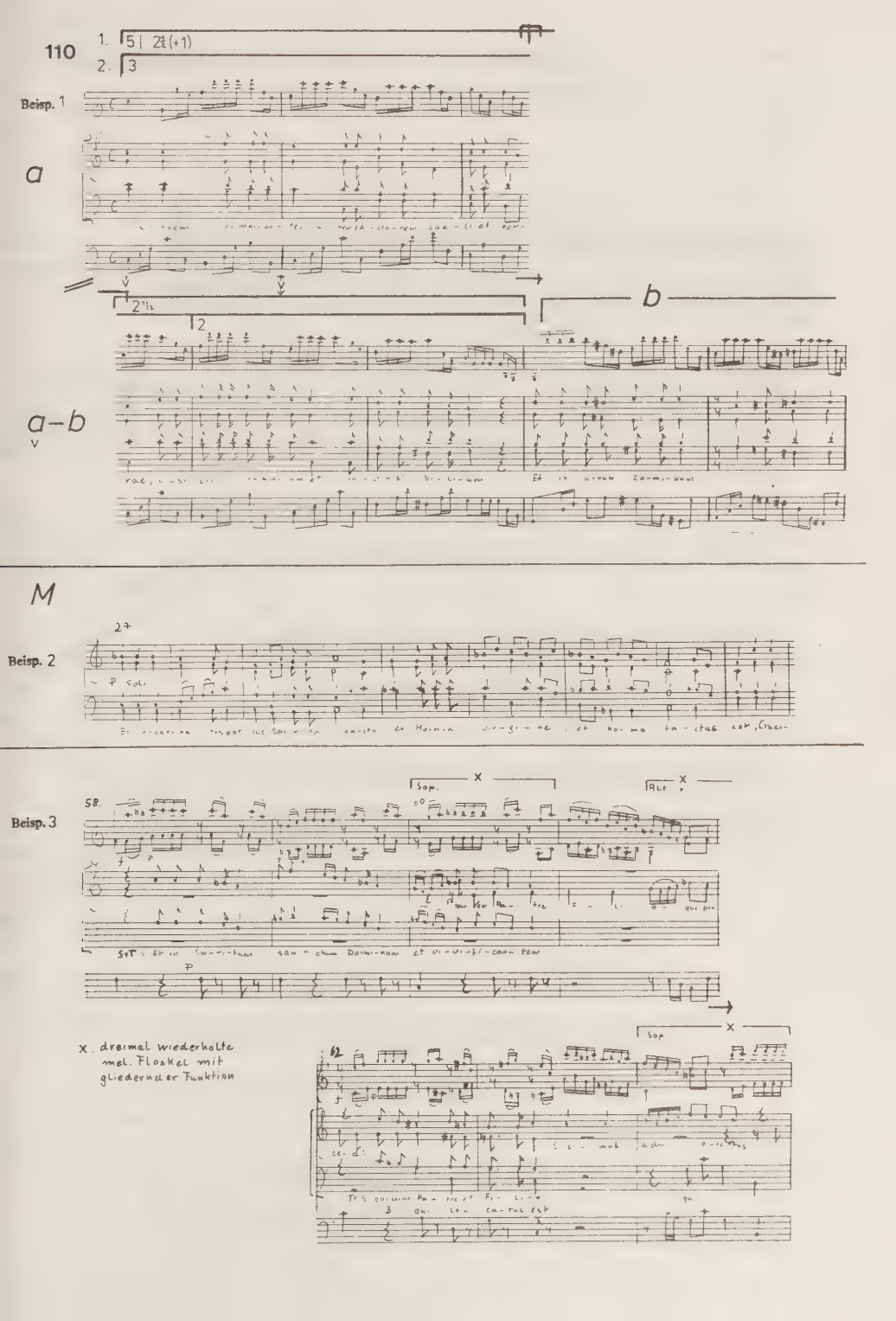
(vgl. harmonisch-rhythmisches Exzerpt S. 111/2)

Die im Satzschema mit den Buchstaben a, b, c, d und e bezeichneten Gestalten sind in erster Linie als harmonische bzw. harmonisch-rhythmisch determinierte Sinngebilde zu begreifen, die im instrumentalen Bereich des Satzes (Violinen und Baß) mit einer rhythmisch scharf skandierenden, ostinaten Figuration kombiniert sind, so daß die Einheit des Credo-Satzes in einem komplexen Zusammenwirken heterogener Elemente begründet ist.

In diesen fünf harmonisch-rhythmischen Gestalten kommt dem Sextakkord eine außergewöhnliche Bedeutung zu. Die in einen Sextakkord mündenden Akkordfortschreitungen sind im harmonisch-rhythmischen Satzexerpt mit eckigen Klammern markiert. Doppelstriche weisen auf Sextakkordketten hin. Vom klanglichen Eindruck her betrachtet bedingen die Sextakkorde einen eigentümlich schwebenden Charakter der Musik. In keinem anderen Satz kommt es zu einer derartigen Häufung von Sextakkorden. Die scheinbar banale 'harmonische Form' des Sextakkords ist somit zu einem extravaganten Kompositionsprinzip hochstilisiert.
Betrachtet man die Gestalten a, b, c und d, so gehen sie alle von einer zweifachen Fortschreitung in einen Sextakkord aus. In e bildet sich eine ausgedehnte Sextakkordkette.
In R_2 werden die fünf harmonisch-rhythmischen Sinngebilde wiederholt, wobei sie auf die verschiedenste Weise modifiziert erscheinen. In dem mit Coda bezeichneten abschließenden Teil von R_2 wird die Gestalt a dreimal auf verschiedene Weise modifiziert, indem die auf a 'harmonisch-motivisch' rückbeziehbare, in halbtaktigem Rhythmus fortschreitende, Akkordprogression T - D - (T) den Ausgangspunkt von verschiedenartigen 'Fortspinnungen' bildet, wobei sie einmal mit Elementen der Gestalt e aus R_1 gekoppelt wird. In der mit a_s bezeichneten Passage erscheint die Akkordfortschreitung T - D - T in einem um die Hälfte (Viertel) beschleunigten harmonischen Rhythmus, wodurch die Gestalt a Finalcharakter erhält.

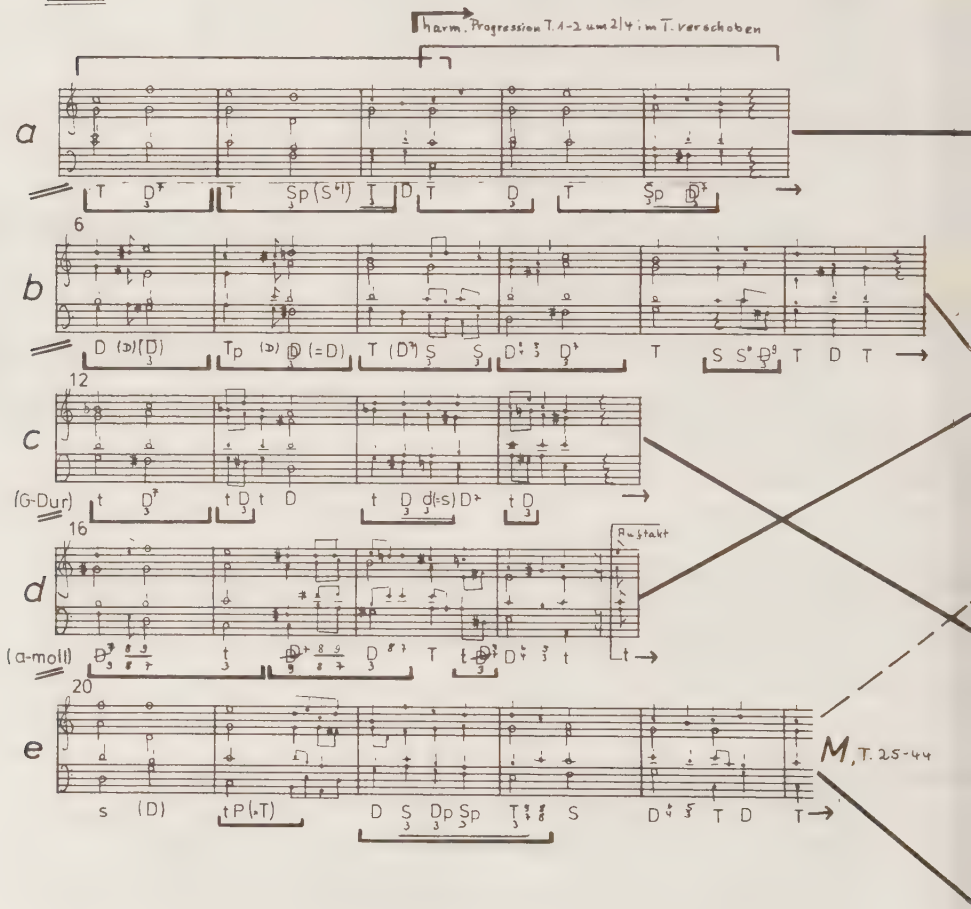
Im Folgenden seien nun die Gestalten a, b, c und d kurz charakterisiert.

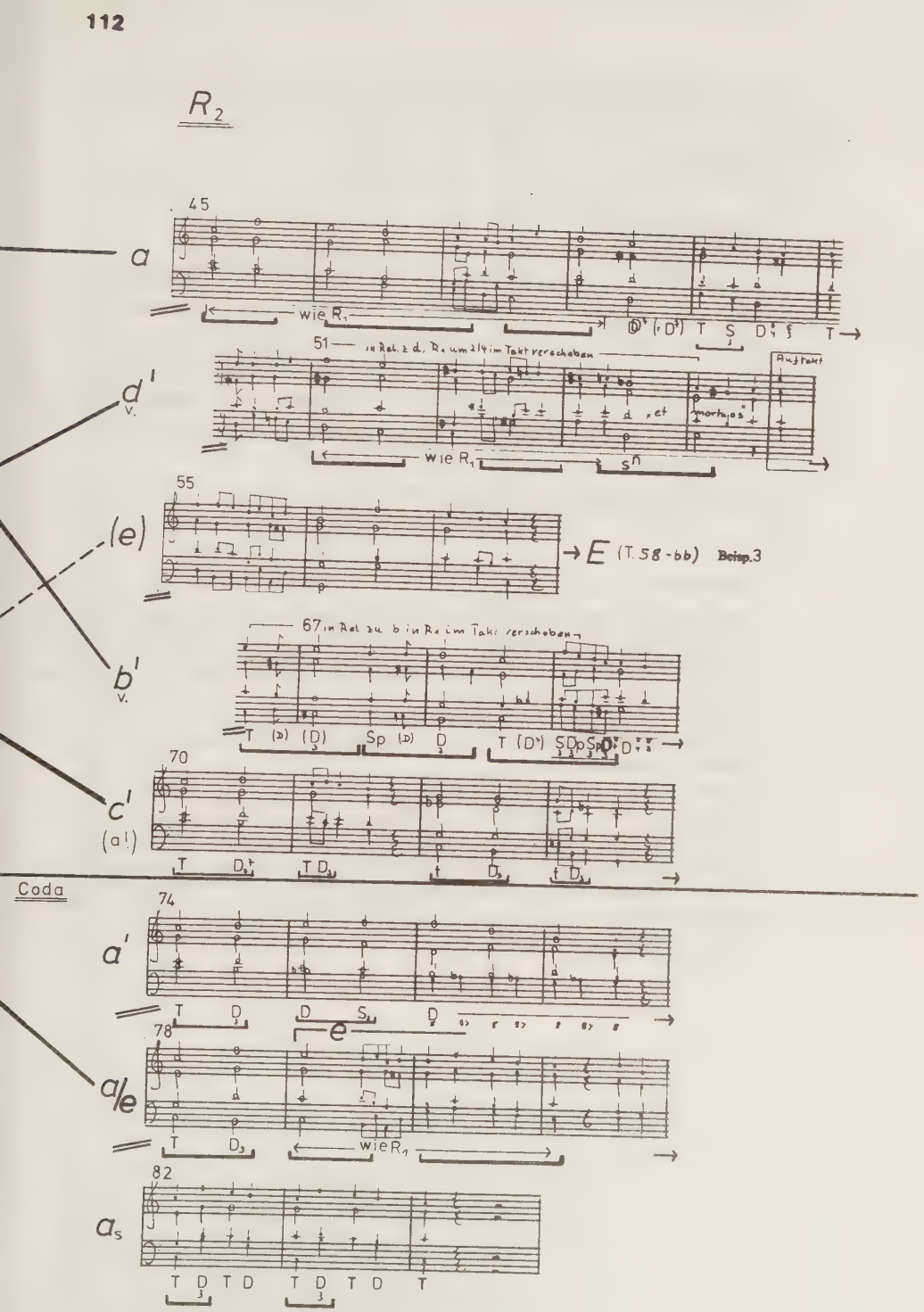
	R_1	R_2
a	In halbtaktigem Rhythmus fortschreitende Progression $\overline{T\ D}\ \overline{T\ Sp}\ \overline{T}$. Eingeleitet durch eine Binnenverschränkung in T. 3 wird diese Akkordfolge (bis zu Sp) um zwei Viertel im Takt verschoben wiederholt, wodurch eine besondere metrisch-harmonische Reizwirkung hervorgerufen wird.	Statt einer Ausweichung in D-Tonart G-Dur (a, R_1, T. 5) erfolgt eine direkte Modulation.
b	Analog a erscheinen auf der zweiten Halbe des ersten und zweiten Taktes (T.6-7) Sextakkorde. Es handelt sich um dominantische Akkorde, die (ihrerseits mittels Durchgangsklängen zwischendominantisch vorbereitet) in einen ModulationsprozeB mit der D-Tonart als Ziel integriert sind.	Statt zu einer Modulation kommt es lediglich zu harmonischen Ausweichungsprozessen. Die harmonischen (bzw. harmonisch-rhythmischen) Vorgänge sind in b' in Relation zu b in R_1 um zwei Viertel im Takt verschoben.
c	Überraschende Wendung zur Moll-Dominante g-moll (im Kontext als t bezeichnet). Diese t erscheint in T. 12-14 (3. Viertel) in eine kontinuierliche harmonische Pendelbewegung T - D einbezogen, zuerst in halbtaktigem harmonischen Rhythmus (analog a und b1) dann in wechselnder Geschwindigkeit. In T. 14 bahnt sich durch eine chromatische Erniedrigung der Terz des D-Dreiklangs fis zu f eine Modulation nach a-moll an. Auf dieser harmonischen Stufe stellt T. 15 eine Repetition von T. 13 dar (in harmonisch-rhythmischer Hinsicht), wodurch der symmetrisch-statische Charakter der Viertaktgruppe c nach der Fünftaktgruppe a und der komplex untergliederten Sechstaktgruppe b bekräftigt wird.	Zwischen c und c' existieren folgende Bezüge: Einmal entsprechen sie sich in ihrer metrischen Struktur. Beidemal handelt es sich um Viertaktgruppen. Auch in c' (R_2) dringt so nach vorangegangenen komplexen Taktgruppenformationen ein Moment (bzw. Impuls) metrischer Ruhe in den Satz ein, der sich in R_2 auch auf die folgende Taktgruppe erstreckt (a'). Weiterhin stimmen c und c' in den Kadenzformeln im jeweils zweiten Takt der Doppeltaktgruppen überein. Auch in c' kommt es zu einer überraschenden Wendung zur Moll-Tonika (c-moll!) allerdings erst in der zweiten Doppeltaktgruppe. Diese Eintrübung des Ausdrucks durch die Harmonik läßt sich in c_2 aufgrund von Beobachtungen an anderen Sätzen auf das Textwort "peccatorum" beziehen.
d	Die beiden Sextakkorde (t, T. 17 und D, T. 18 (bez. auf a-moll)) folgen auf gedehnte verminderte Sept-Akkorde (bzw. verkürzte Septnonakkorde: dominantisch und doppeldominantisch), in denen es zu eigentümlichen Durchgangsbildungen kommt, wobei der reine D- bzw. D-Dreiklang (ohne Sept und Non) erscheint). Im folgenden kommt es, bedingt durch eine chromatische Linie in der Oberstimme des Satzes, zu komplexen harmonischen Prozessen, so zu einer Konfrontation von t und T, bei der es sich um eine für Mozart charakteristische harmonisch expressive Wendung handelt.	Nach der Konfrontation von T und t dringt in Gestalt eines neapolitanischen Sextakkords ein weiteres harmonisch expressives Moment in den musikalischen Satz. Die gesamte harmonisch expressive Gestaltgebung von d' läßt sich auf einen Ausdruckstopos beziehen, da der Text 'vivos et mortuos' stets auf eine besondere Weise im Kontext des musikalischen Satzes durch einen ausdrucksvollen Tonfall hervorgehoben wird.


Patrem
visibil. omn.
Et in unum Dom
Et ex Patre natum
Deum de Deo
Deum verum
Genitum non f.
Qui propter nos
descend.
Et incarnatus est
ex Maria virgine
*Crucifixus
passus
Et resurrexit
Et ascendit
Et iterum
cujus regni
Et in Spiritum
et vivificantem
Qui cum Patre
simul adoratur
Et unam sanctam
et apostolicam
Confiteor
in remissionem
Et exspecto
„mortu-
orum
Et vitam venturi
amen
Tutti
Solo-Quart.
R1
M
R2
E
Coda

110
1.
2.
Beisp. 1
a
b
a–b
M
Beisp. 2
Beisp. 3
58.
Sop.
Alt
x. dreimal wiederholte mel. Floskel mit gliedernder Funktion

harmonisch rhythm. Grundstrukur der Rahmenteile

R_1



markiert die harmonische Kernformel: Fortschreitung in einen Sextakkord. Ein Doppelstrich weist auf Sextakordketten hin.

R2
45
a
wie R1
51
in Rel. z. d. R2 um 2/4 im Takt verschoben
d'
v.
wie R1
Auftakt
55
(e)
E (T. 58 - bb) Beisp. 3
67 in Rel. zu b in R2 im Takt verschoben
b'
v.
70
c'
(a!)
Coda
74
a'
78
a/e
wie R1
82
as

Credo KV.262 C-Dur

Besetzung: vgl. Gloria

Tempovorschriften:

Credo in unum Deum: Allegro (3/4) (=R_1)

Et incarnatus est (T. 85): Adagio ma non troppo (C) (=M)

(Der freie Chor-Teil "Et resurrexit", T. 109-140, wurde nicht analysiert)

Et in Spiritum (T. 141): Allegro (3/4) (=erstes Tempo)

Der Text "Et in Spiritum" bis "locutus est per prophetas" ist in Gestalt eines selbständigen Soli-Chor-Satzes vertont (vgl. Satzschema S. 116).

Ab T. 254 (Et unam sanctam) wird musikalisches Material des ersten Rahmenteils rekapituliert (= R_2).

Die Schlußfuge wurde nicht analysiert.

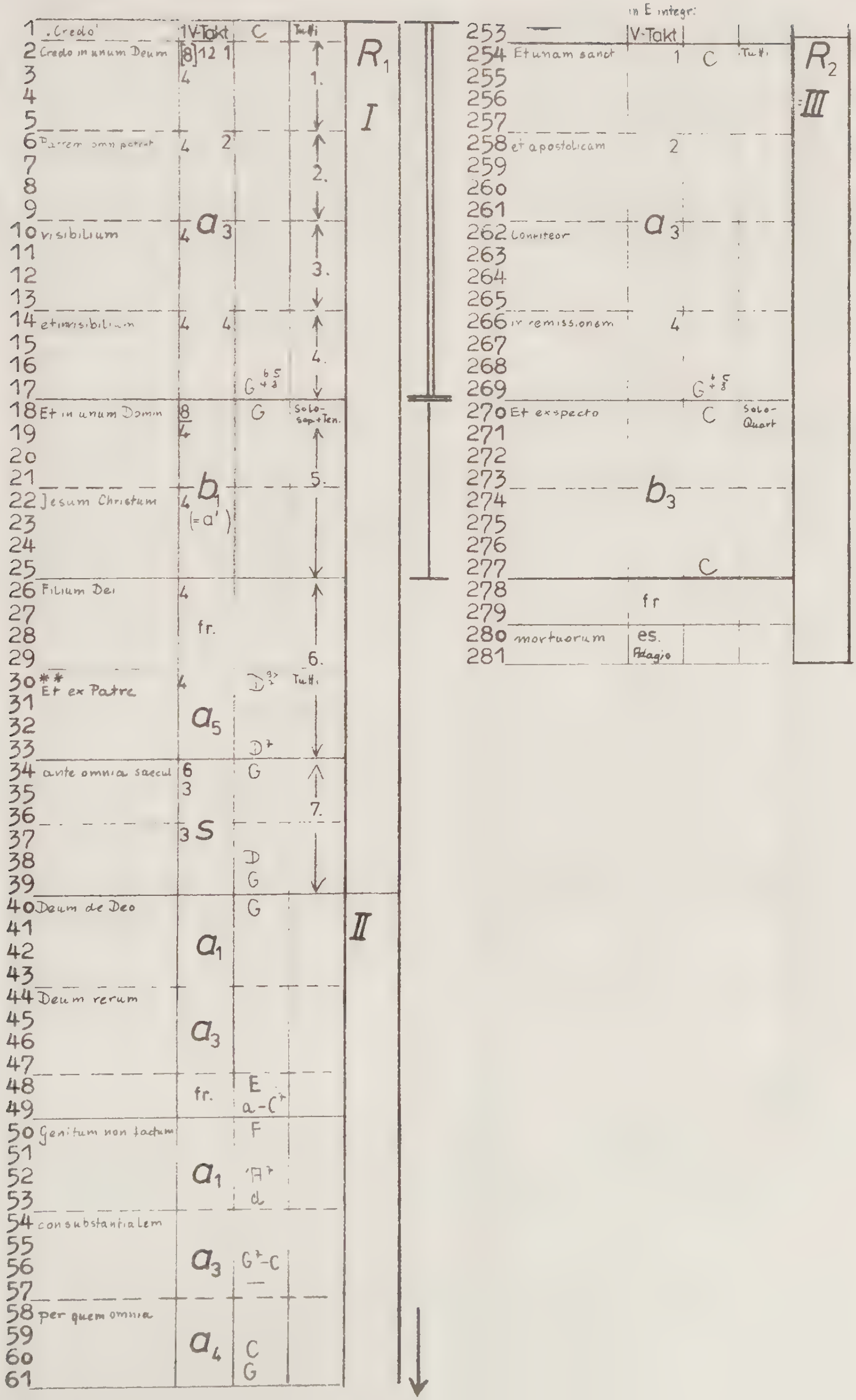
Rahmenteile (R_{1-2}):

Basierend auf einfachster symmetrischer Periodik entwickelt sich eine im Grunde dualistisch thematische Gestaltgebung (a - b). Damit greift Mozart ein Gestaltungsprinzip auf, das er schon dem Credo-Satz der Messe KV. 258 zugrunde gelegt hatte (vgl. Satzschema S. 102). Es deutete sich auch schon im Credo der Messe KV. 194 an.

Die mit a_{1-5} bezeichneten Verläufe sind von einem instrumentalen Ostinato durchdrungen (Violinen-Baß), das einem homorhythmisch deklamierenden Chorsatz zugeordnet ist.

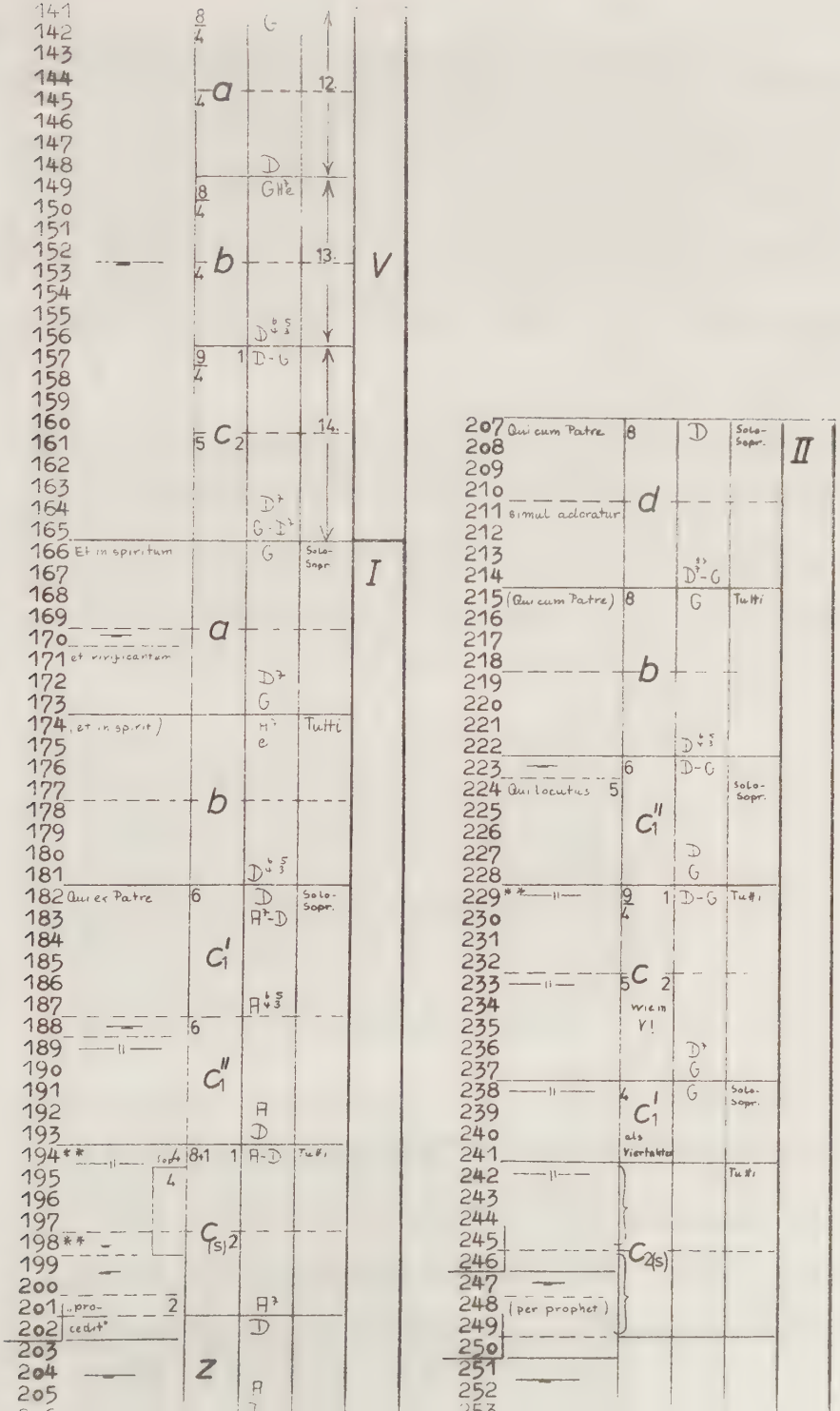
In den Gestalten b_{1-3} kommt das Solo-Ensemble zum Einsatz. In der Oberstimme dominiert eine liedhaft melodische Gestaltgebung.

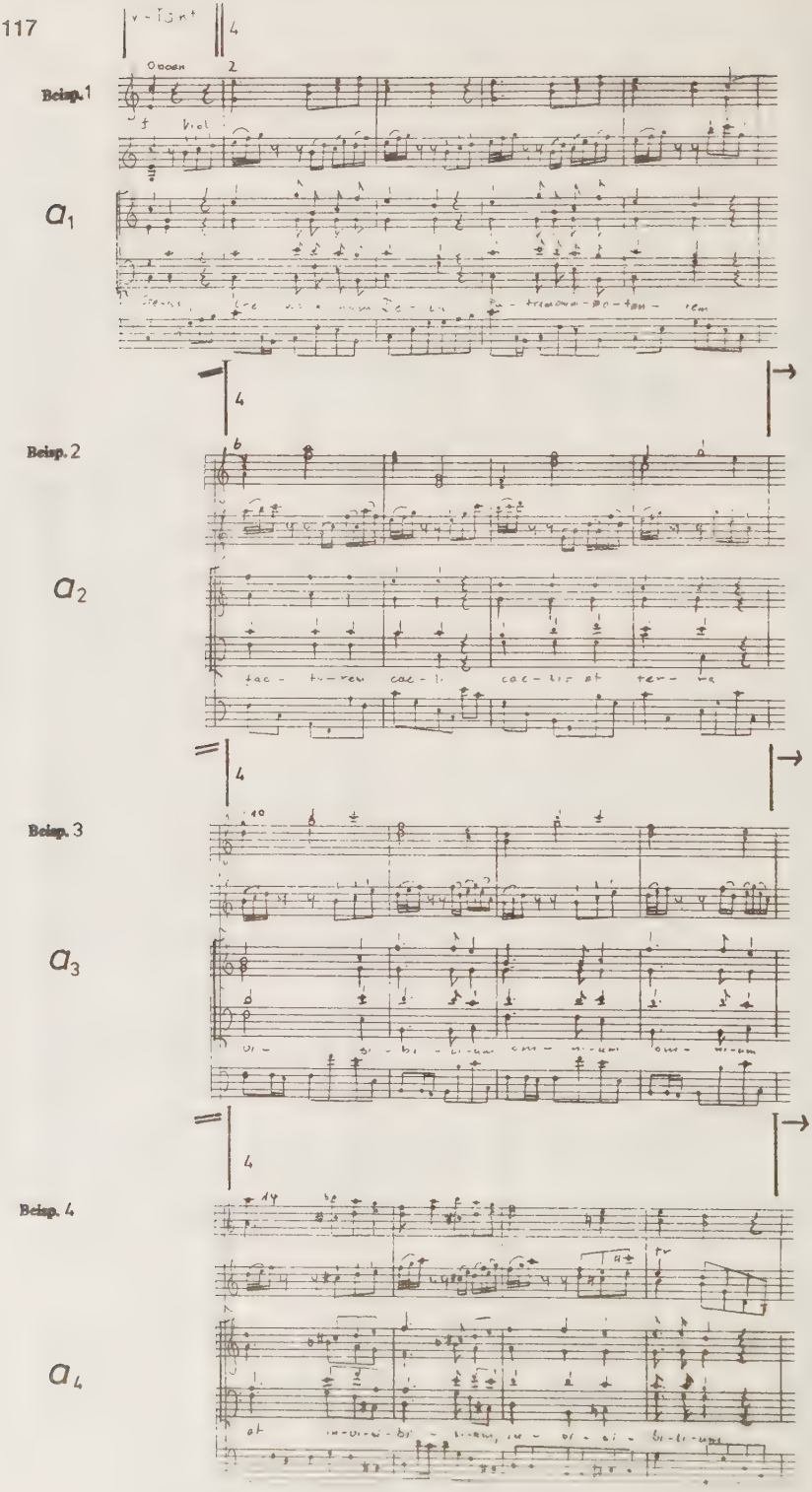
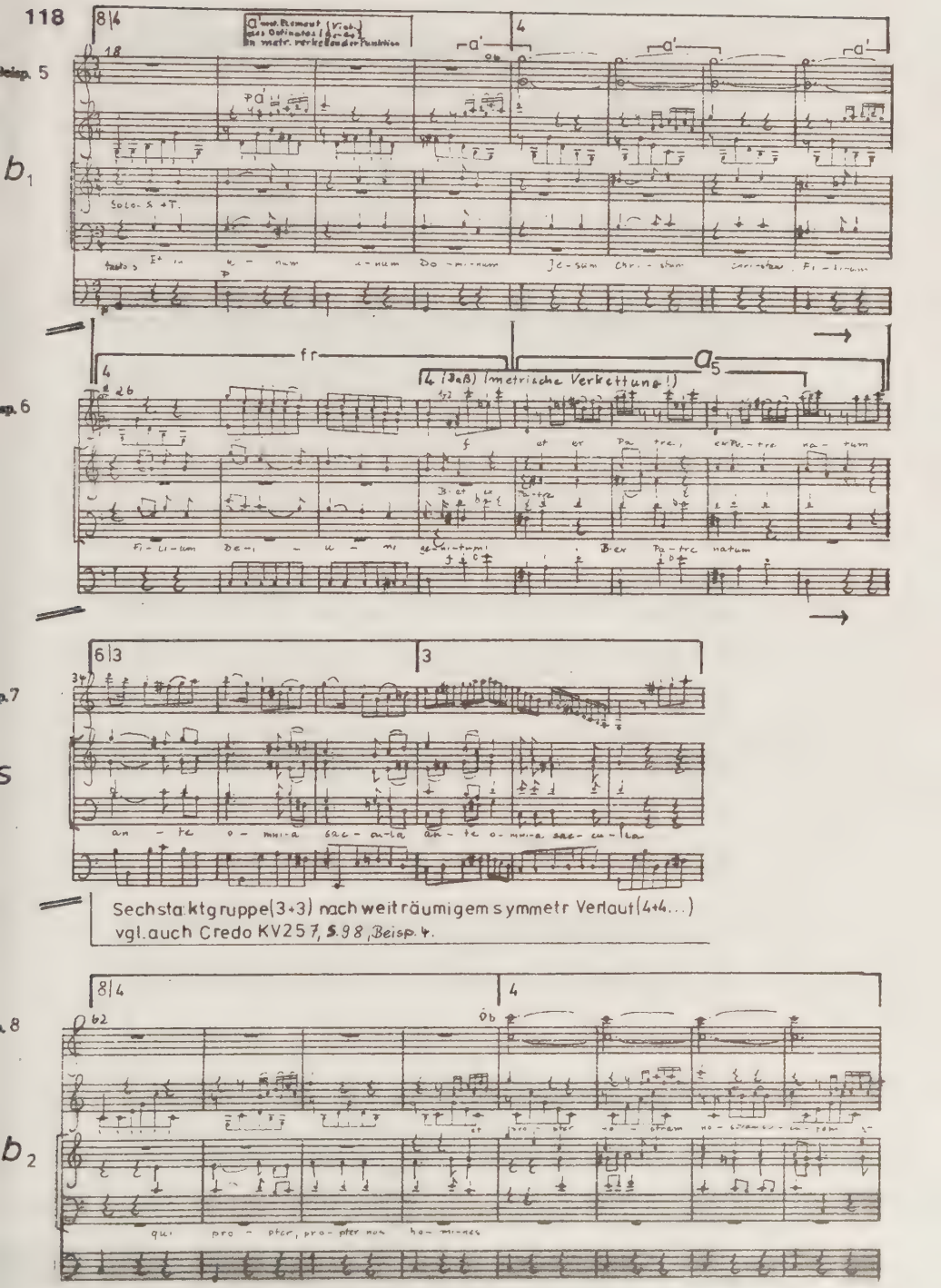
Die Funktion des Instrumentalsatzes beschränkt sich im wesentlichen auf eine begleitende; allerdings schimmert das instrumentale Ostinato aus a in kleinen instrumentalen Einwürfen durch (vgl. Beisp. 1-4 und Beisp. 5, 1. Violine), so daß ein innerer Bezug zwischen den ansonsten deutlich kontrastierenden Gestalten a und b gegeben ist. Damit findet das in der neapolitanischen Messe begründete Prinzip des Orchester-Ostinatos eine höchst bemerkenswerte Realisierung.


in E integr:
1 „Credo" | 1 V-Takt | C | Tutti
2 Credo in unum Deum | [8] 12 1
6 Patrem omnipotent | 4 | 2
10 visibilium | 4 | a 3
14 et invisibilium | 4 | 4
17 G 6 5 / 4 3
18 Et in unum Domin | 8/4 | G | Solo-Sop+Ten.
22 Jesum Christum | 4 | b 1 (=a')
26 Filium Dei | 4 | fr.
30 ** Et ex Patre | 4 | a 5 | D | Tutti
33 D7
34 ante omnia saecul | 6/3 | G
37 3 S | D | G
40 Deum de Deo | a 1 | G
44 Deum rerum | a 3
48 fr. | E | a-C7
50 Genitum non factum | a 1 | F | A7 | d
54 consubstantialem | a 3 | G7-C
58 per quem omnia | a 4 | C | G
R 1 | I | II
1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
253 | V-Takt
254 Et unam sanct | 1 | C | Tutti
258 et apostolicam | 2
262 Confiteor | a 3
266 in remissionem | 4
269 G 6 5 / 4 3
270 Et exspecto | C | Solo-Quart
274 b 3
277 C
278 fr
280 mortuorum | es. | Adagio
R 2 | III

Bar	Text	Section	Harmony	Scoring	Part
62	Qui propter nos		C	Solo-Sop. Ten. Alt	R_2 (Forts.)
63					
64					
65		b_2		8.	
66	et propter nostr				
67					
68					
69					
70	(nostram salutem)	fr			
71			G 7 5 3		
72	descendit	12 6 3	C	Tutti	
73					
74					
75		3			
76					
77		s			
78	— ‖ —	6 3			
79	—				
80					
81					
82					
83					
84					

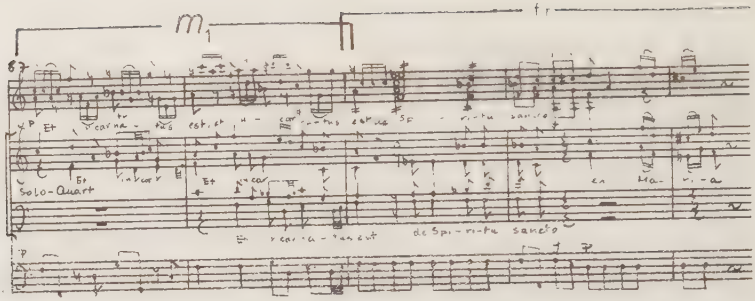
Bar	Text	Section	Harmony	Scoring	Part
85	—		F	Solo-Quart	M
86					
87	Et incarnatus				
88		m_1		9	
89	de Spiritu		F - d		
90	ex Maria				
91					
92		fr	G 7 5 3		
93	Et homo factus	m_2	C	10.	
94					
95	*	fr			
96			G - c		
97	Crucifixus		c	Tutti	
98					
99		m_3		11.	
100					
101			G7 / c		
102	*sub Pontio Pil.				
103					
104		fr			
105	passus				
106					
107					
108					


a
b
c2
a
b
c'1
c''1
c(s)2
z
d
b
c''1
c2
c'1
c2(s)
V
I
II
Et in spiritum
et virificantem
(et in spirit)
Qui ex Patre
Qui cum Patre
Simul adoratur
(Qui cum Patre)
Qui locutus
(per prophet)
Solo-Sopr.
Tutti
Tu #1
wie in V!
als Viertakter
..pro-
cedit


Beisp. 1
a_1
Beisp. 2
a_2
Beisp. 3
a_3
Beisp. 4
a_4

8|4
4
a'
Solo-S + T.
Et in u - num u - num Do - mi - num Je - sum Chri - stum
fr
a5
(4 i3aB) (metrische Verkettung!)
Fi - li - um De - i u - ni
Sechstaktgruppe (3+3) nach weiträumigem symmetr. Verlauf (4+4...)
vgl. auch Credo KV 257, S. 98, Beisp. 4.
qui pro - pter, pro - pter nos ho - mines

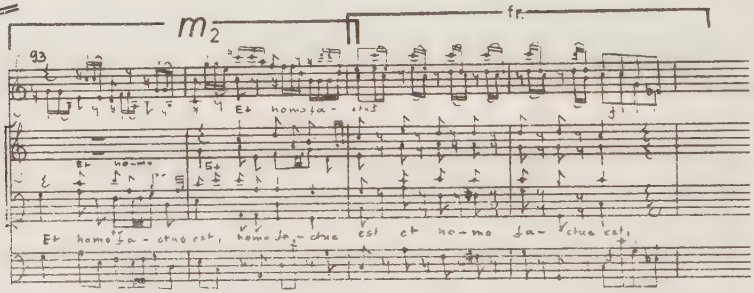
Beisp. 9

m_1

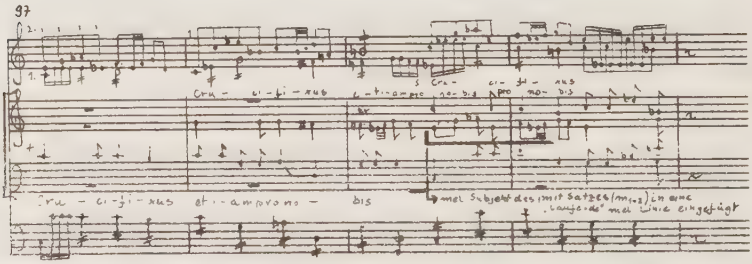


Beisp. 10

m_2

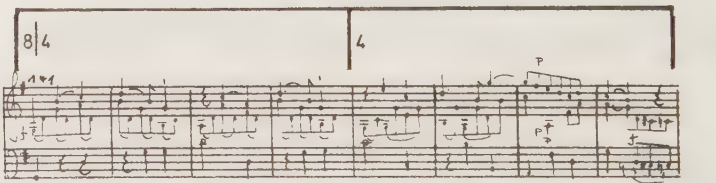


Beisp. 11

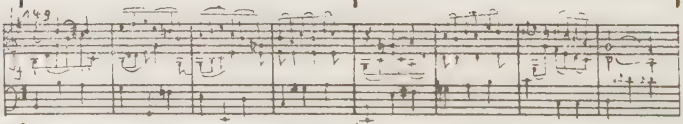
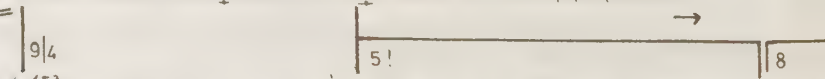
m_3

E

Beisp. 12

a

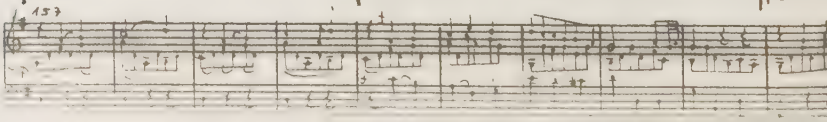


Beisp. 13

b



Beisp. 14

c



Credo KV. 275 B-Dur

Besetzung: vgl. Gloria

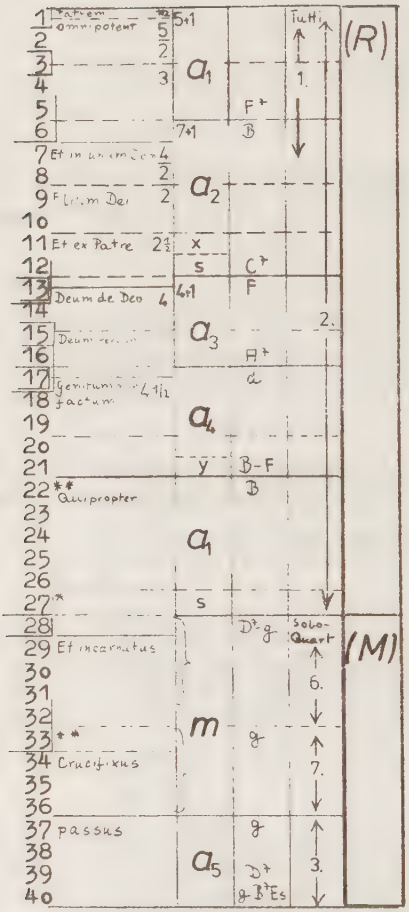
Tempovorschrift:
Patrem omnipotentem: Allegro (C)
(Et incarnatus (T. 28): Adagio)[1)]

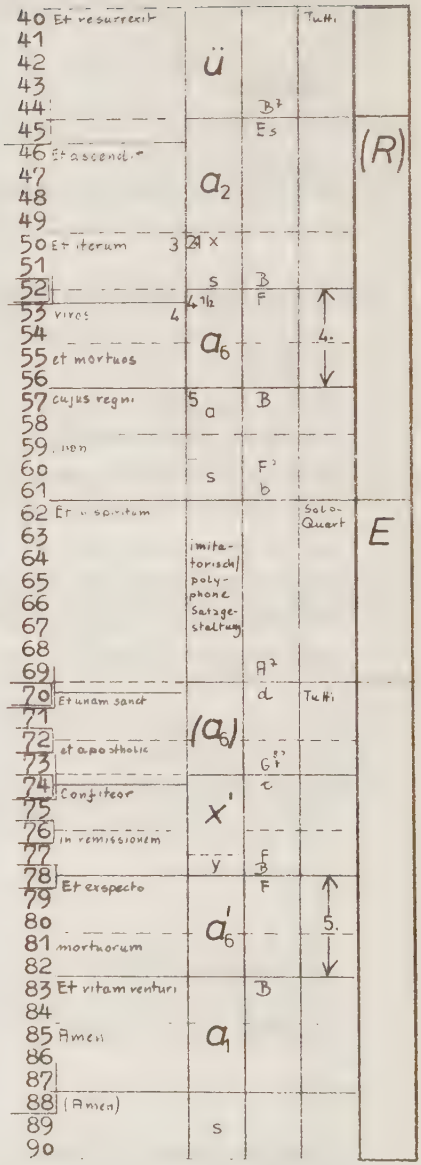
1) Die Verlangsamung des Tempos bei "Et incarnatus est" ist autograph nicht gefördert. Die Tempobezeichnung Adagio ist in der AMA in Klammern gesetzt.

Ähnlich wie in der Messe KV. 192 integriert Mozart vonseiten der thematischen Grundsubstanz des Satzes betrachtet die Vertonung der Reminiszenz an Geburt und Passion Jesu Christi in den übrigen Verlauf: er greift dort eine Gestalt auf (T. 37 vgl. Satzschema und Beisp. 3), die weite Strecken des gesamten Satzes im instrumentalen Bereich prägt.

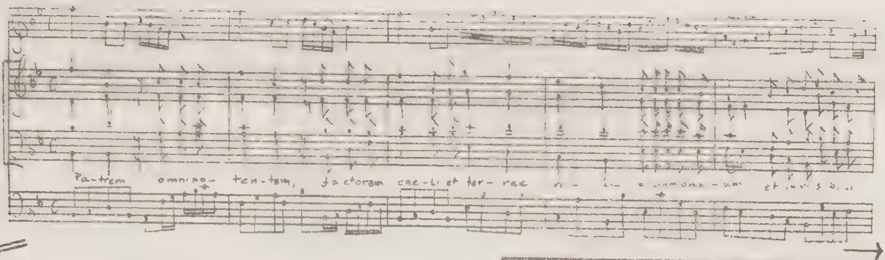
Ähnlich wie in KV. 192, wo ebenfalls keine Verlangsamung des Tempos gefordert ist, kann man wohl davon ausgehen, daß dem motivischen Zusammenhang ein Zusammenhang im Tempo des Vortrags zugeordnet ist.

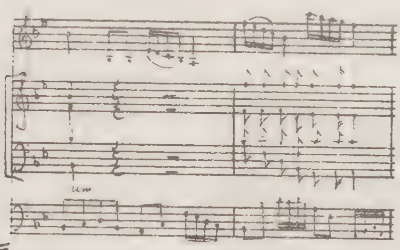
Die Form des Satzes gründet in der variativen Verarbeitung einer Gestalt, die am Beginn des Satzes exponiert wird (a_{1-6}). Die Grundgestalt a_1 erscheint mehrfach und setzt formale Akzente. Auf metrische Prozesse wird im Zusammenhang mit den Notenbeispielen hingewiesen.


Patrem omnipotent
Et in unum Dom
Filium Dei
Et ex Patre
Deum de Deo
Deum verum
genitum non factum
Qui propter
Et incarnatus
Crucifixus
passus
Tutti
solo-Quart
(R)
(M)


Et resurrexit
Et ascendit
Et iterum
vivos
et mortuos
cujus regni
Et in spiritum
imitatorisch/polyphone Satzgestaltung
Et unam sanct
et apostholic
Confiteor
in remissionem
Et exspecto
mortuorum
Et vitam venturi
Amen
(Amen)
Tutti
solo-Quart
(R)
E

Beisp. 1



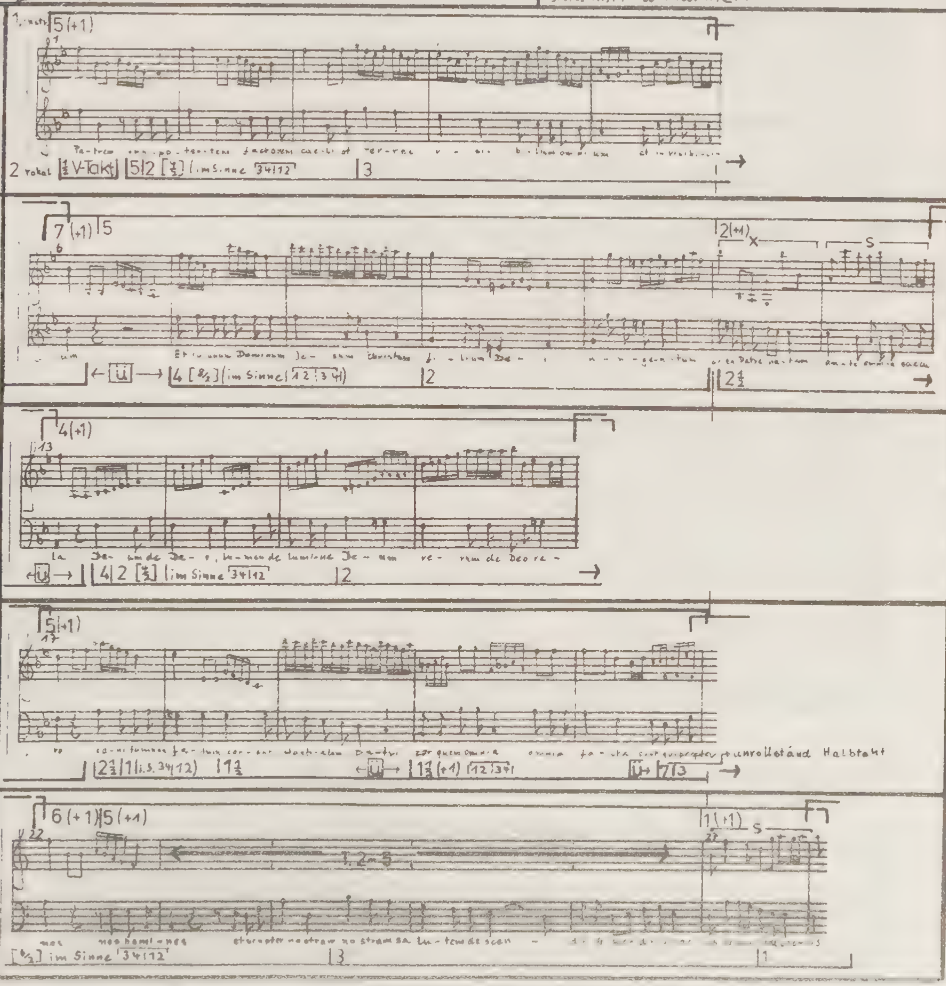


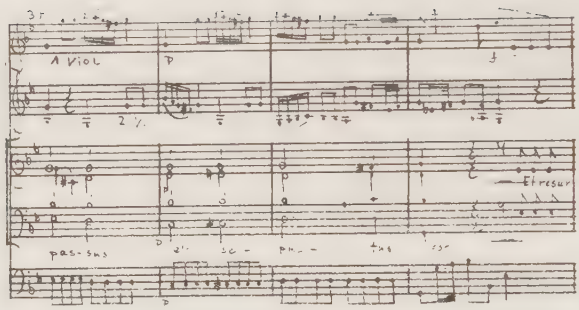
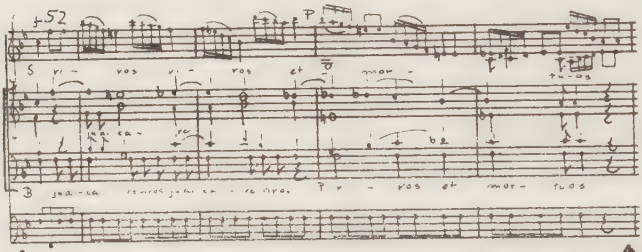
zur metr. Analyse von R. | **Beisp. 2**

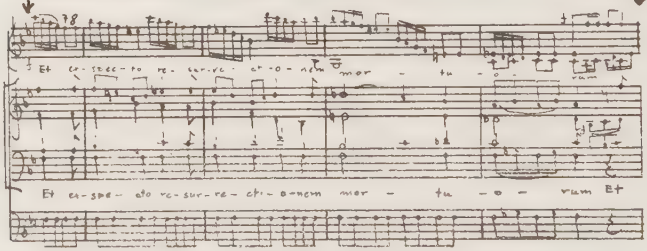
Instrum.-Satz: [illegible] asymm. Taktgruppen, die die Gestalt a1 und die aus ihr abgeleiteten Varianten a2-4 enthalten. Bes. Bedeutung kommt der Fünftaktgruppe (5(+1)) zu. Auch die größeren Taktgruppen (a2, a1 T 22ff) enthalten Fünftaktgruppen

Vokalsatz: Es zeichnet sich ein kontinuierlicher Wechsel von Anfangs- und Binnenschlüssen innerhalb des 4/4-Taktes ab, bzw. ein Wechsel von Halbtaktgruppenbildungen über den Taktstrich und innerhalb des Taktes, 34|12 bzw. |12:34|. Dabei formieren sich in a1-5 symmetr. Halbtaktgruppen in unterschiedlicher metr. Relation zum Takt. Die (asymmetr.) Übergangs- bzw. Umschwungsglieder sind mit ü markiert

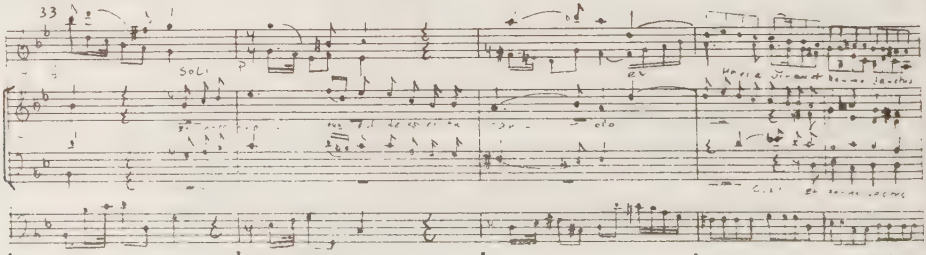
Beisp. 2



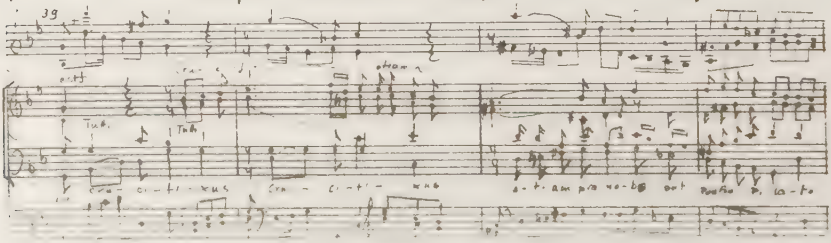
Beisp. 3

Beisp. 4

textl-inhaltlicher Analogie wird durch musikal. Analogie entsprochen

Beisp. 5

$a_{5,6}$: ausdrucksspezifische Varianten von a, trad. Topi entsprechend eingesetzt

Beisp. 6



Beisp. 7



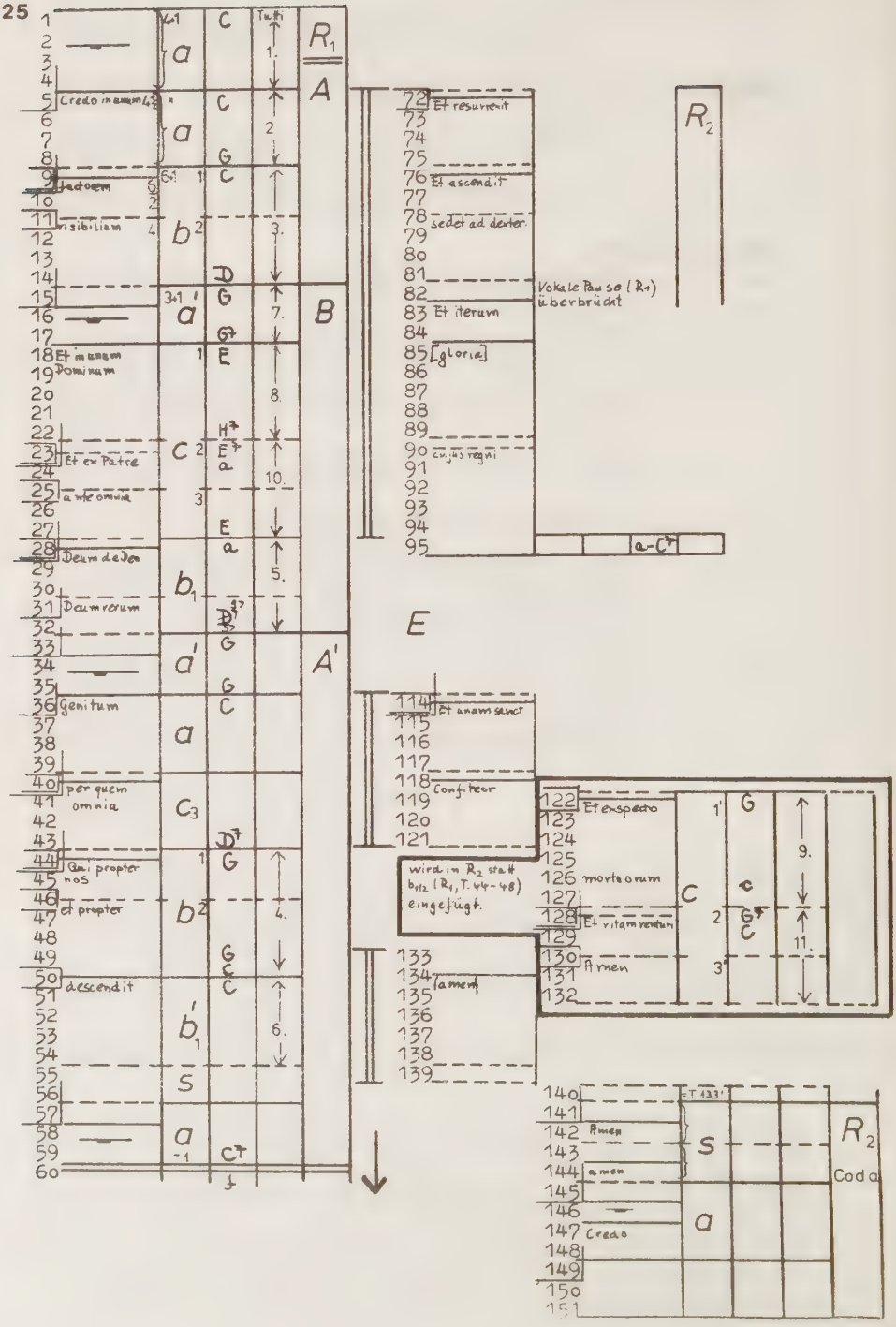
Credo KV.317 C-Dur

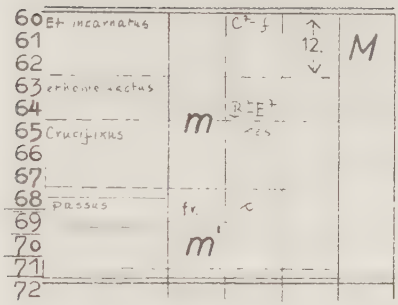
Besetzung: vgl. Gloria

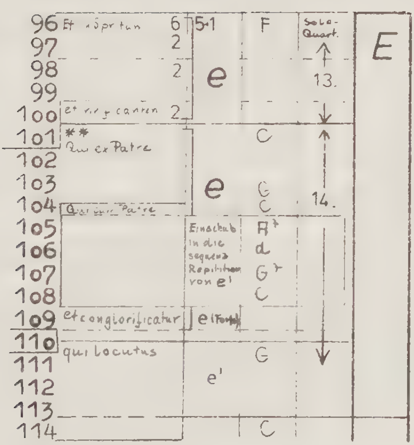
Tempovorschriften:

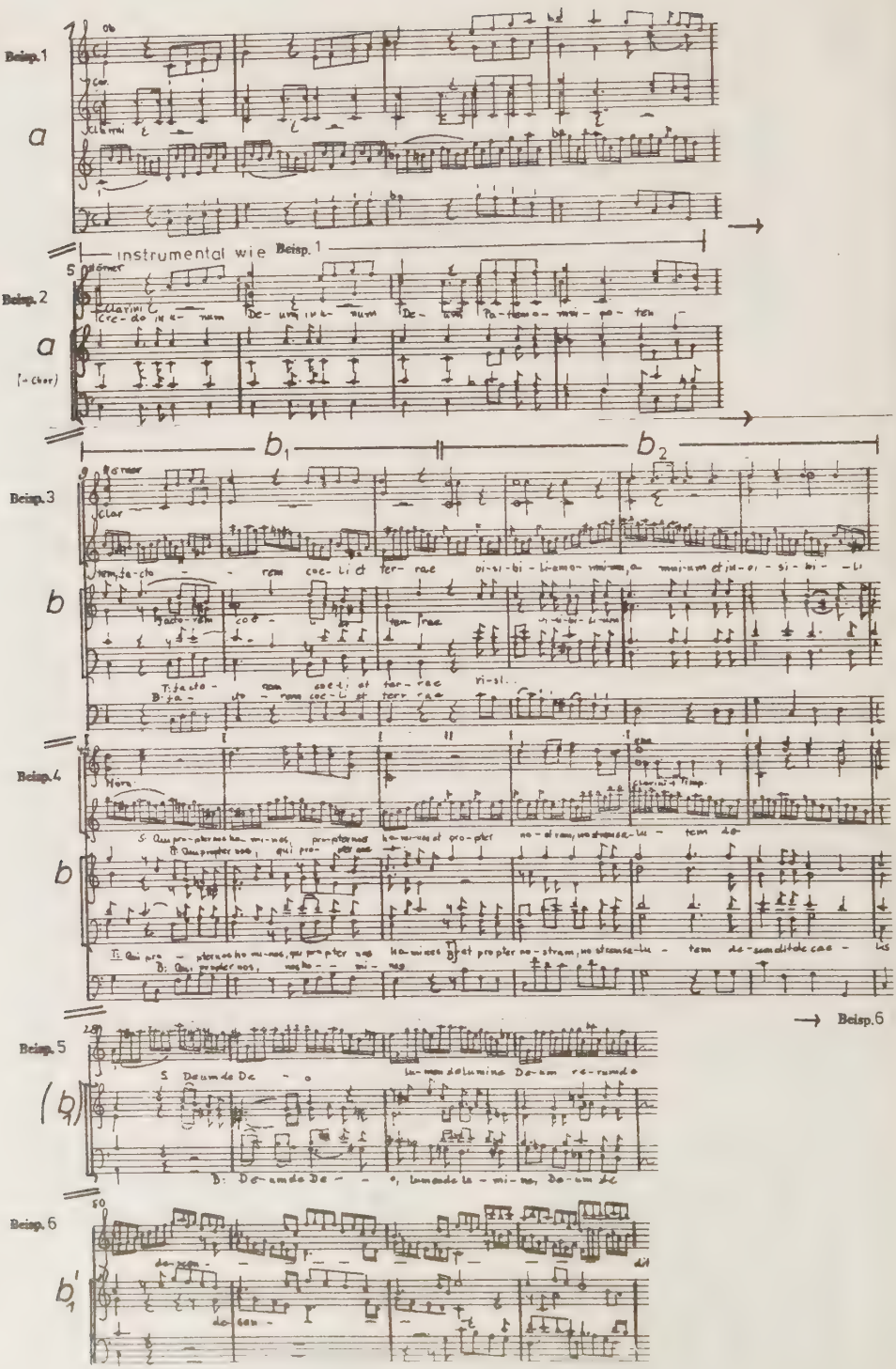
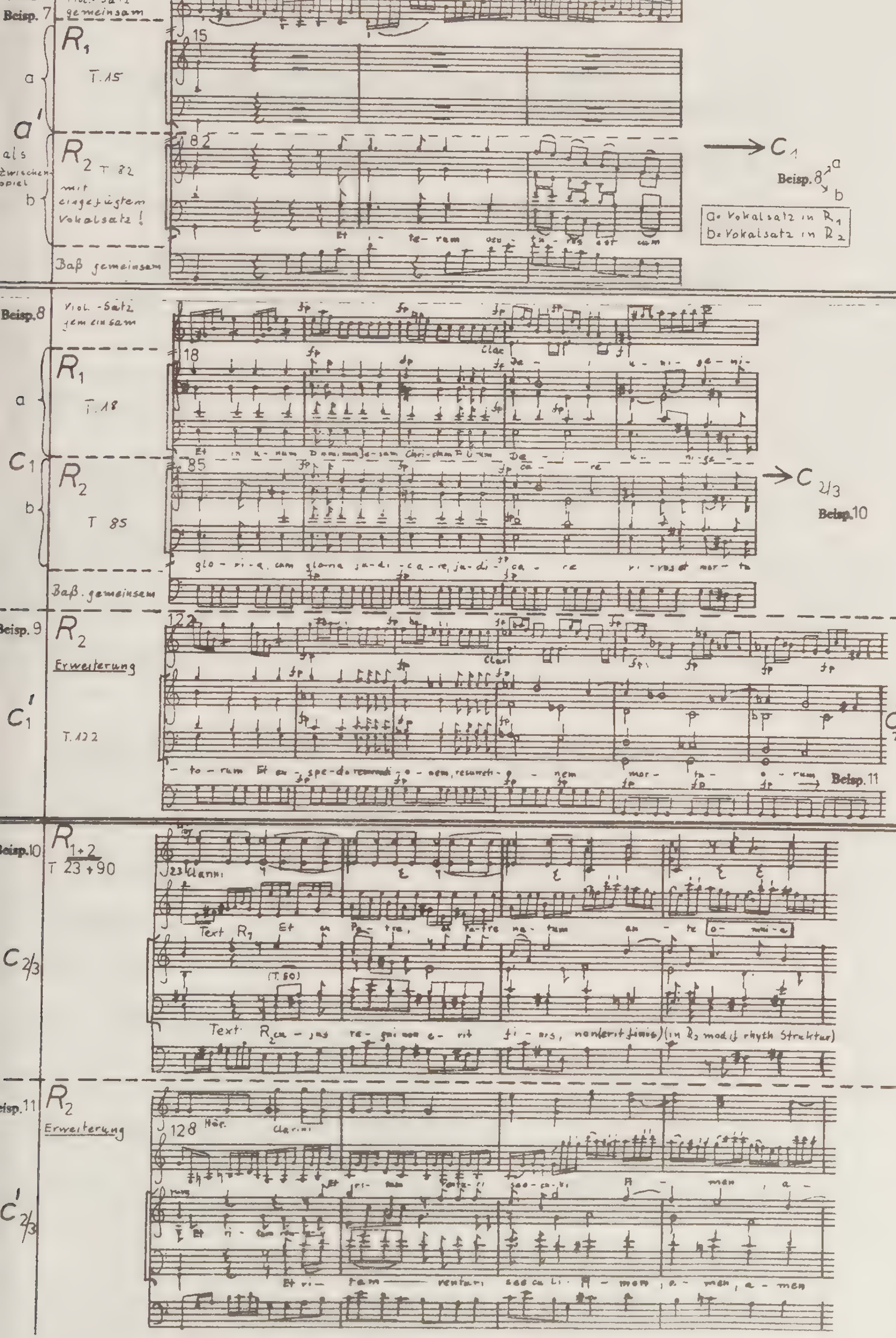
Credo in unum Deum: Allegro molto (C) ($=R_1$)
Et incarnatus est (T. 60): Adagio ($=M$)
Et resurrexit (T. 72): erstes Tempo ($=R_2$)

Vgl. Band I, S. 109ff. ausführliche Analyse.


R1
A
B
A'
R2
E
Credo in unum
Et incarnatus
visibilium
Et in unum Dominum
Et ex Patre
ante omnia
Deum de Deo
Deum verum
Genitum
per quem omnia
Qui propter nos
et propter
descendit
Et resurrexit
Et ascendit
sedet ad dexter.
Vokale Pause (R2) überbrückt
Et iterum
[gloria]
cujus regni
Et exspecto
mortuorum
Et vitam venturi
Amen
wird im R2 statt b1/2 (R1, T. 44-48) eingefügt.
Amen
Amen
Credo
Coda

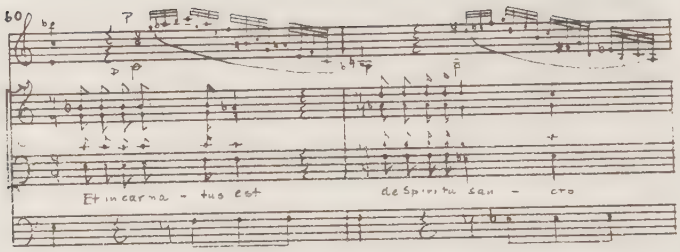

60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
Et incarnatus
Crucifixus
passus
m
fr.
m'
C⁷- f
12.
M


96
97
98
99
100
101
102
103
104
105
106
107
108
109
110
111
112
113
114
6
2
2
2
5+1
F
Solo-Quart.
13.
E
e
**
Qui ex Patre
e
C
G
C
14.
Einschub in die sequenz Repitition von e'
A⁷
d
G⁷
C
et conglorificatur
qui locutus
G
e'
C


Beisp. 1
a
Ob
Clarini
instrumental wie Beisp. 1
Beisp. 2
a
(- Chor)
Clarini
b1
b2
Beisp. 3
b
Clar
Beisp. 4
b
Horn
Clarini e Timp.
Beisp. 6
Beisp. 5
(b)
Beisp. 6
b'1

Beisp. 7
Viol.-Satz gemeinsam
R1 T.15
a
a'
als Zwischenspiel
R2 T 82 mit eingefügtem Vokalsatz!
b
Baß gemeinsam
Et i- te-rum ventu-rus est cum
→ C1
Beisp. 8 a b
a = Vokalsatz in R1
b = Vokalsatz in R2
Beisp. 8
Viol.-Satz gemeinsam
R1 T.18
a
C1
R2 T 85
b
Baß gemeinsam
Et in u-num Dominum Jesum Christum Filium De- i u-ni-ge-ni-
glo-ri-a, cum gloria ju-di-ca-re, ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-
→ C 2/3
Beisp. 10
Beisp. 9
R2
Erweiterung
C1'
T.122
Clar.
-to-rum Et ex-spe-cto resurrecti-o-nem, resurrecti-o-nem mor-tu-o-rum
C2'
Beisp. 11
Beisp. 10
R1+2
T 23+90
Clarini
Text R1 Et ex Pa-tre, ex Pa-tre na-tum an-te o-mni-a
C 2/3
(T. 60)
Text R2 cu-jus re-gni non e-rit fi-nis, non erit finis) (in R2 modif. rhyth. Struktur)
Beisp. 11
R2
Erweiterung
128 Hör. Clarini
C' 2/3
Et vi-tam ventu-ri saecu-li A-men, a-
Et vi-tam ventu-ri saecu-li A-men, a-men, a-men

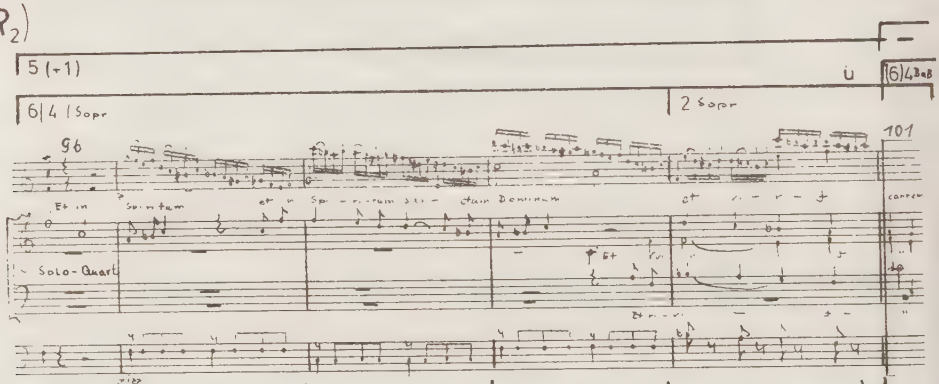
M

Beisp. 12

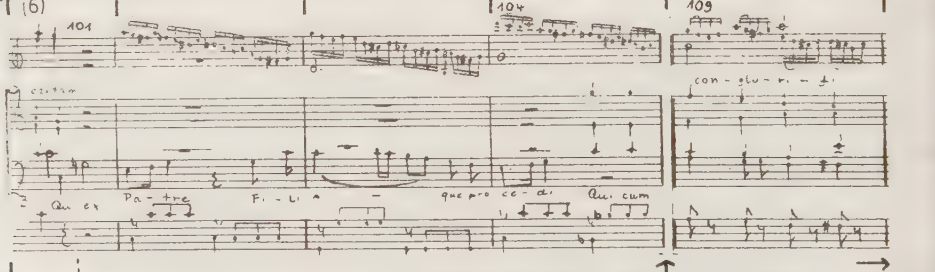


E (R2)

Beisp. 13



Beisp. 14

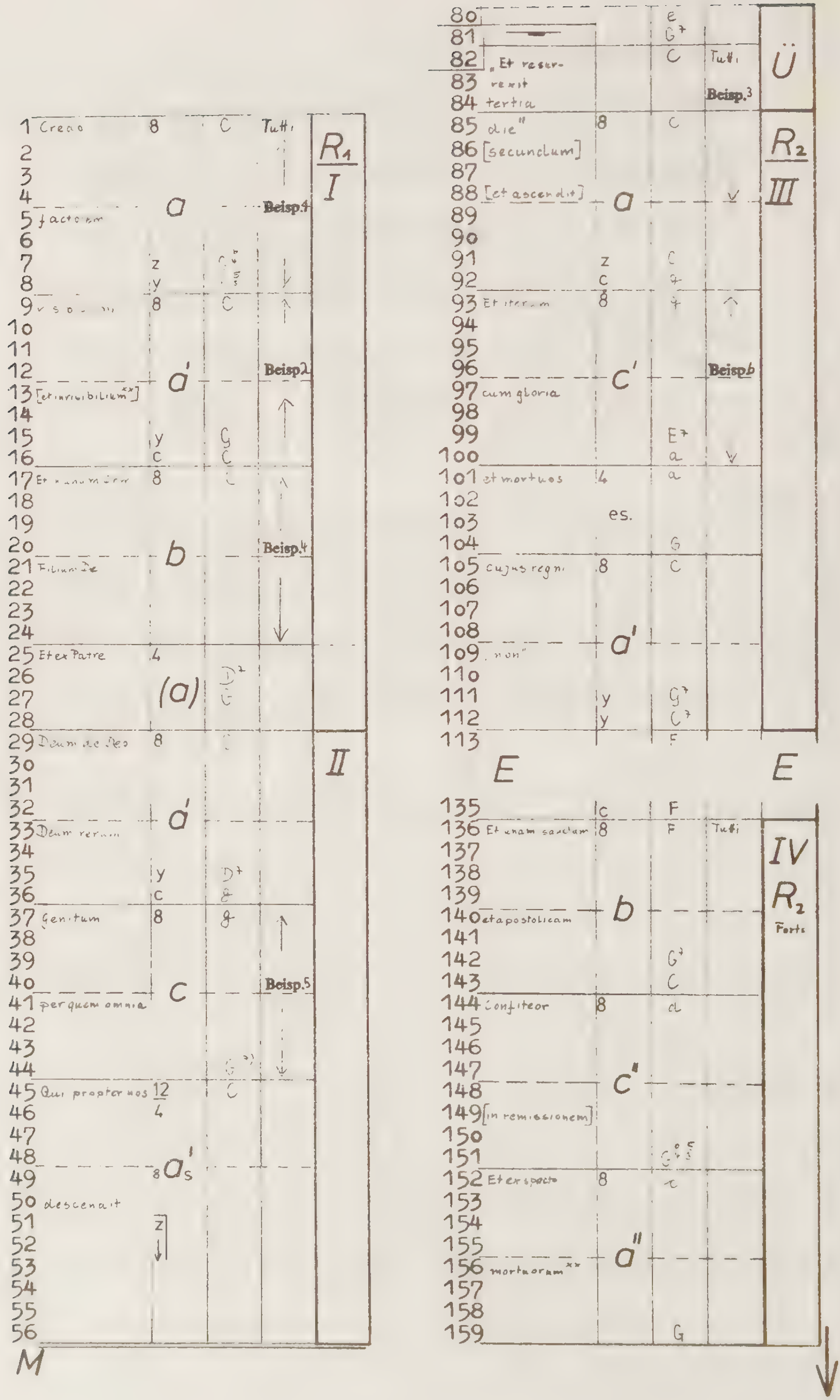


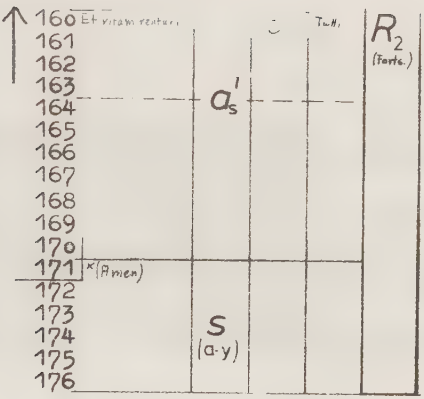
Credo KV.337 C-Dur

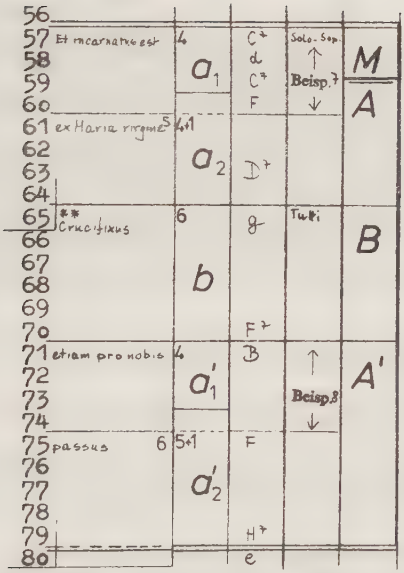
Besetzung: vgl. Gloria

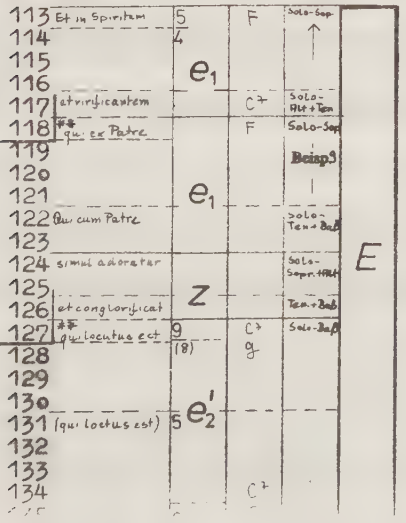
Tempovorschriften:

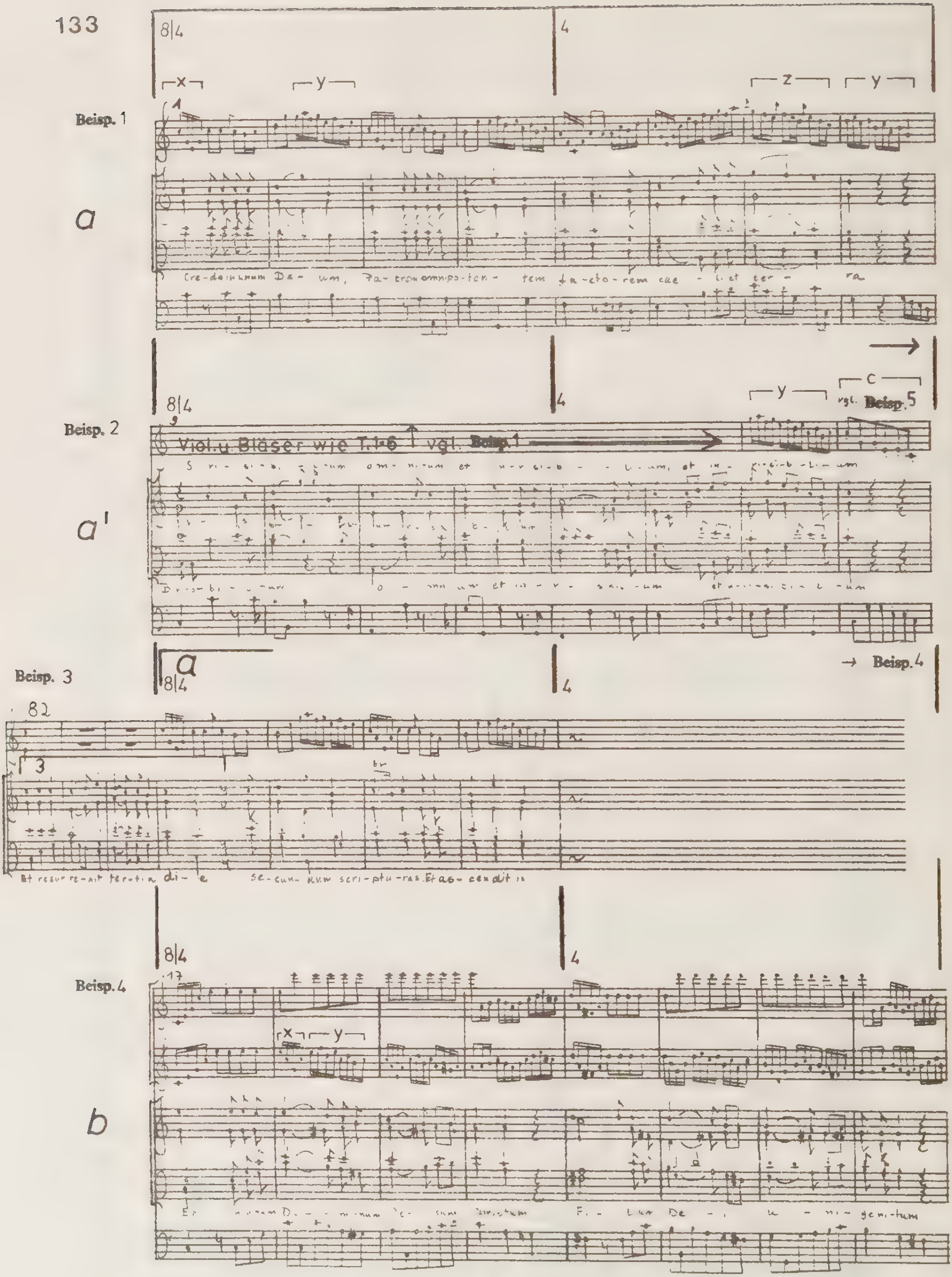
Credo in unum Deum: Allegro vivace (3/4) (=R_1)
Et incarnatus est (T. 57): Andante " (=M)
Et resurrexit (T. 80): erstes Tempo (=R_2)

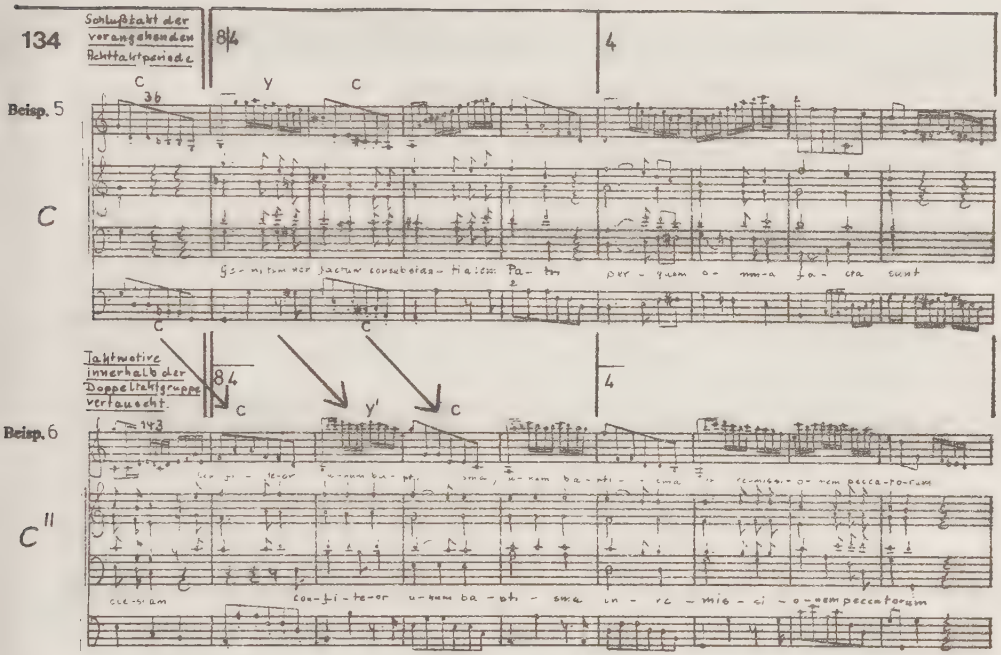
Vgl. Band I, S. 93ff.

Credo
Tutti
R1
I
Beisp.1
factorum
Beisp.2
Beisp.4
Filium Dei
Et ex Patre
(a)
Deum de Deo
II
Deum verum
Genitum
Beisp.5
per quem omnia
Qui propter nos
descendit
M
„Et resurrexit
tertia
die"
[secundum]
[et ascendit]
Beisp.3
Ü
R2
III
Et iterum
cum gloria
Beisp.6
et mortuos
es.
cujus regni
„non"
E
Et unam sanctam
et apostolicam
IV
R2
Forte
Confiteor
[in remissionem]
Et exspecto
mortuorum

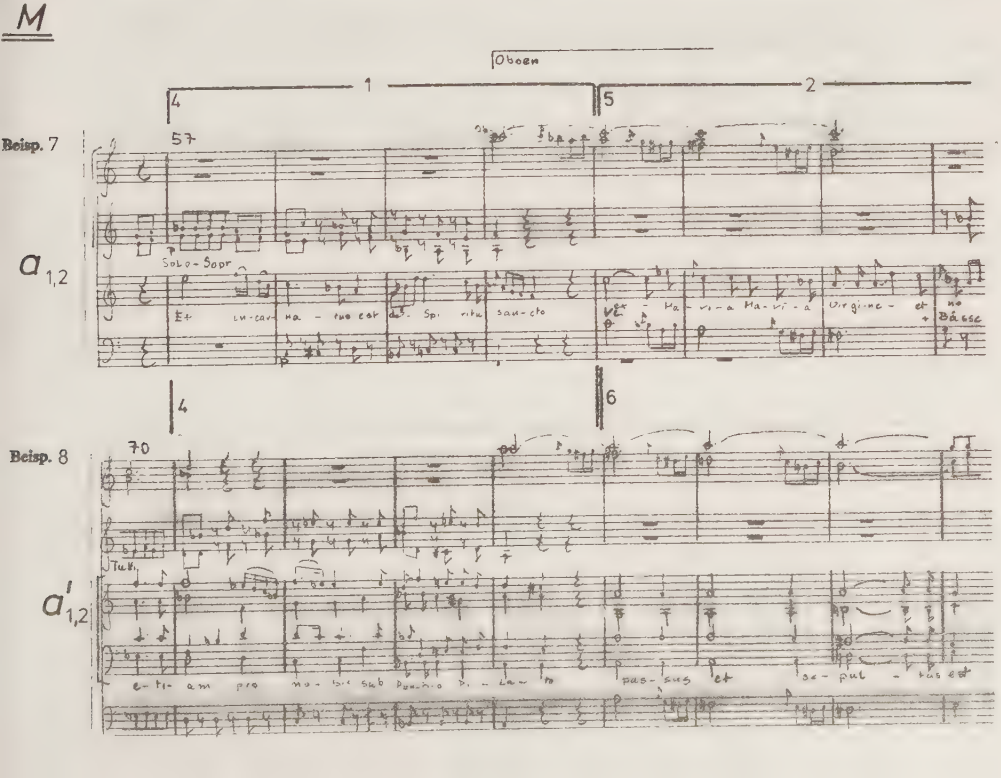

160 Et vitam venturi
161
162
163
164
165
166
167
168
169
170
171 (Amen)
172
173
174
175
176
a'_s
S
(a-y)
R_2
(Forte.)

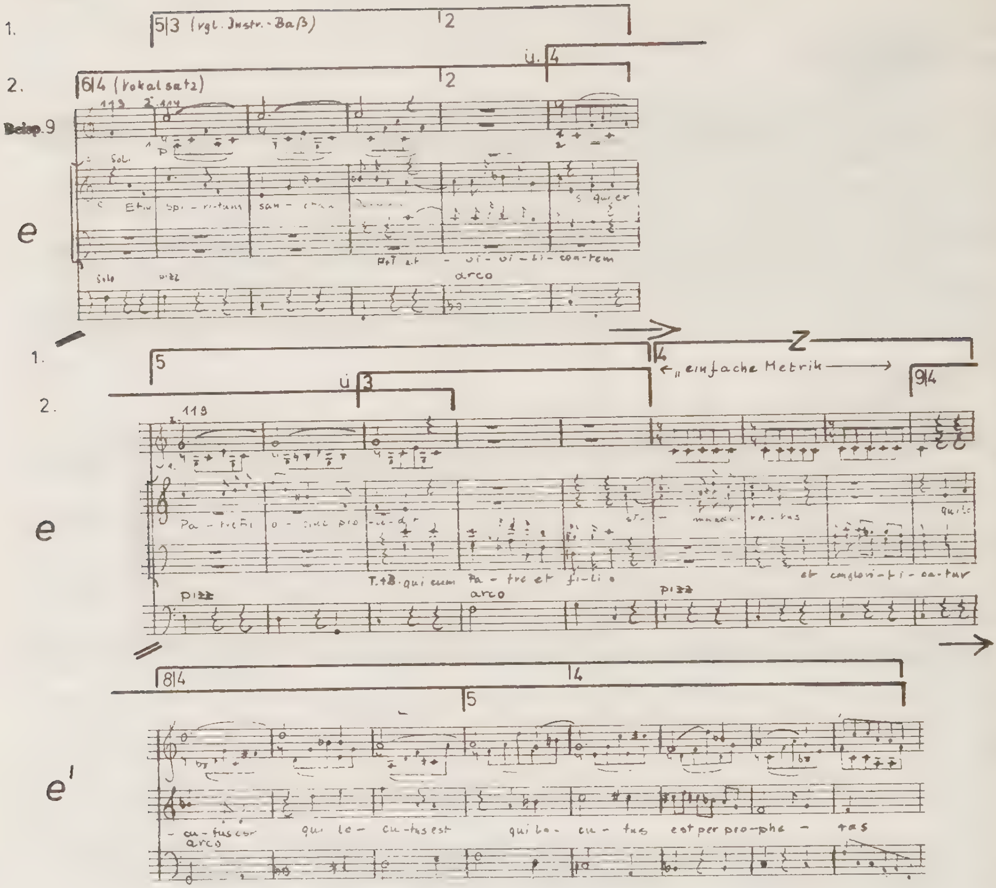

56
57 Et incarnatus est
58
59
60
61 ex Maria virgine
62
63
64
65 Crucifixus
66
67
68
69
70
71 etiam pro nobis
72
73
74
75 passus
76
77
78
79
80
a_1
a_2
b
a'_1
a'_2
M
A
B
A'
Solo-Sop.
Beisp.?
Tutti


113 Et in Spiritum
114
115
116
117 et vivificantem
118 qui ex Patre
119
120
121
122 qui cum Patre
123
124 simul adoratur
125
126 et conglorificat
127 qui locutus est
128
129
130
131 (qui loctus est)
132
133
134
e_1
z
e'_2
E
Solo-Sop.
Solo-Alt+Ten
Beisp.?
Solo-Ten+Bass
Solo-Sopr.+Alt
Ten.+Bass
Solo-Bass


8|4
4
Beisp. 1
a
Beisp. 2
Viol. u. Bläser wie T. 1-6 vgl. Beisp. 1
vgl. Beisp. 5
a'
→ Beisp. 4
Beisp. 3
a
Beisp. 4
b


134
Schlußtakt der vorangehenden Achttaktperiode
Beisp. 5
c
Takt motive innerhalb der Doppeltaktgruppe vertauscht
Beisp. 6
c''


M
Oboen
Beisp. 7
a 1,2
Beisp. 8
a' 1,2


1.
5|3 (vgl. Instr.-Baß)
2
ü. 4
2.
6|4 (Vokalsatz)
Beisp. 9
e
arco
5
ü. 3
Z
4
„einfache Metrik
9|4
e
pizz
arco
pizz
8|4
4
5
e'
arco

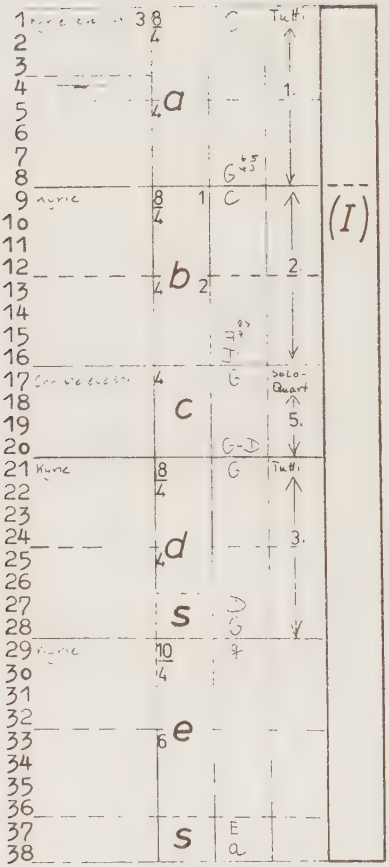
Kyrie KV. 258 C-Dur

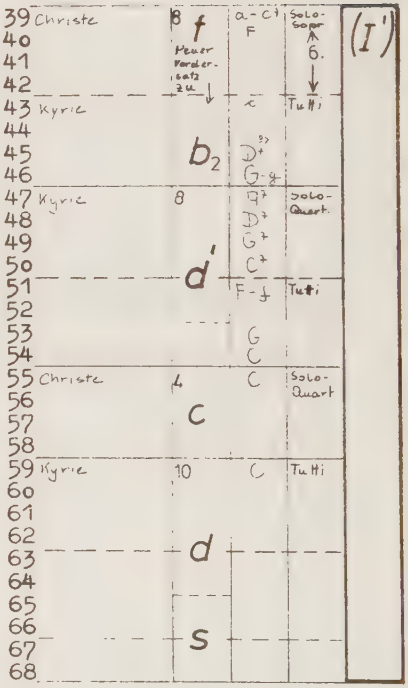
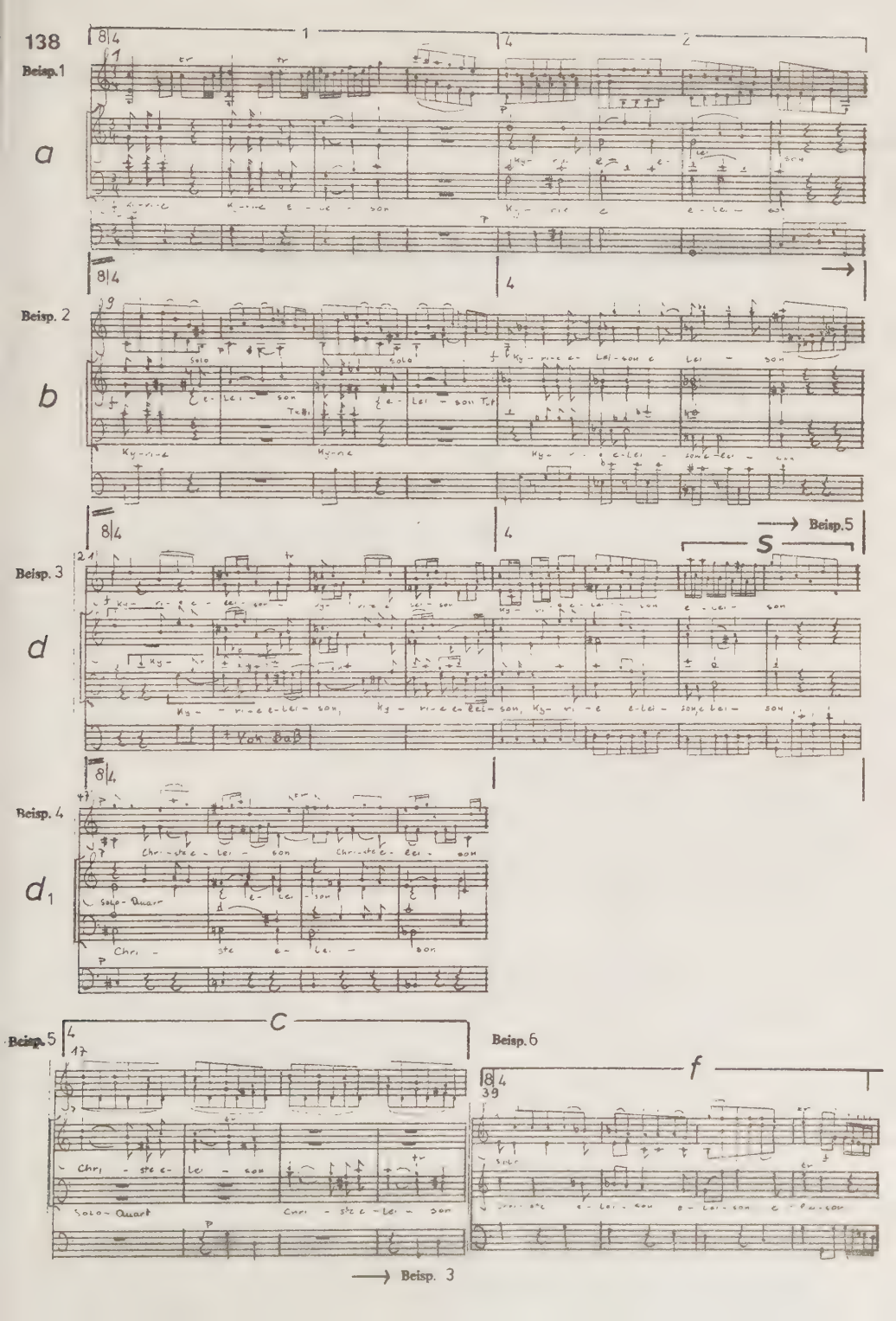
Besetzung: vgl. Gloria

Tempovorschrift: Allegro

Zweiteilige Form mit einleitendem Teil, die wohl aus der zweiteiligen Solo-Satzform neapolitanischer Genese abgeleitet ist (vgl. auch Kyrie KV. 262).

Vgl. Band I, Iap. I, Anm. 79.


Tutti
a
1.
Kyrie
(I)
b
2
2.
Solo-
Quart
c
5.
Kyrie
Tutti
d
3.
s
Kyrie
e
s

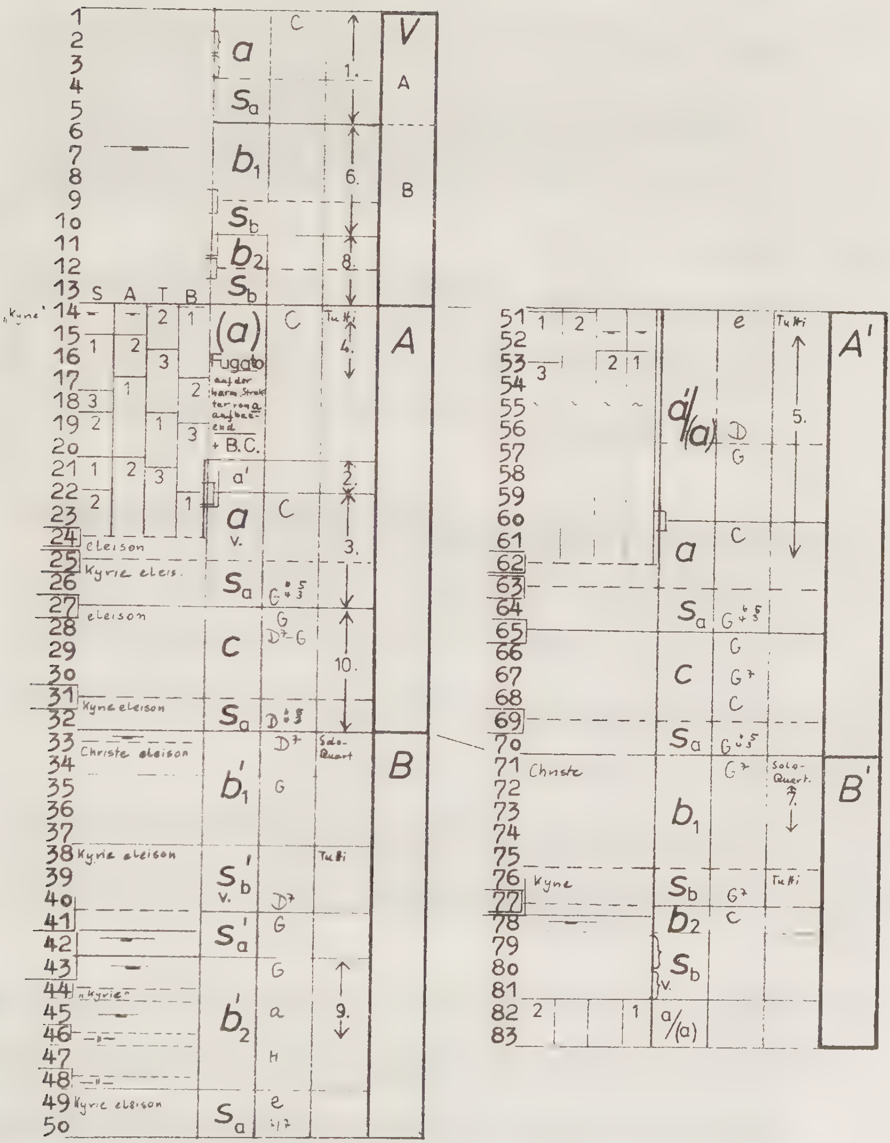

Christe
f
Solo-
Soprano
6.
(I')
Kyrie
Tutti
b2
Kyrie
Solo-
Quart.
d'
Tutti
Christe
Solo-
Quart
c
Kyrie
Tutti
d
s

Beisp. 1
a
Beisp. 2
b
Beisp. 5
Beisp. 3
d
Beisp. 4
d1
c
Beisp. 5
Beisp. 6
f
Beisp. 3

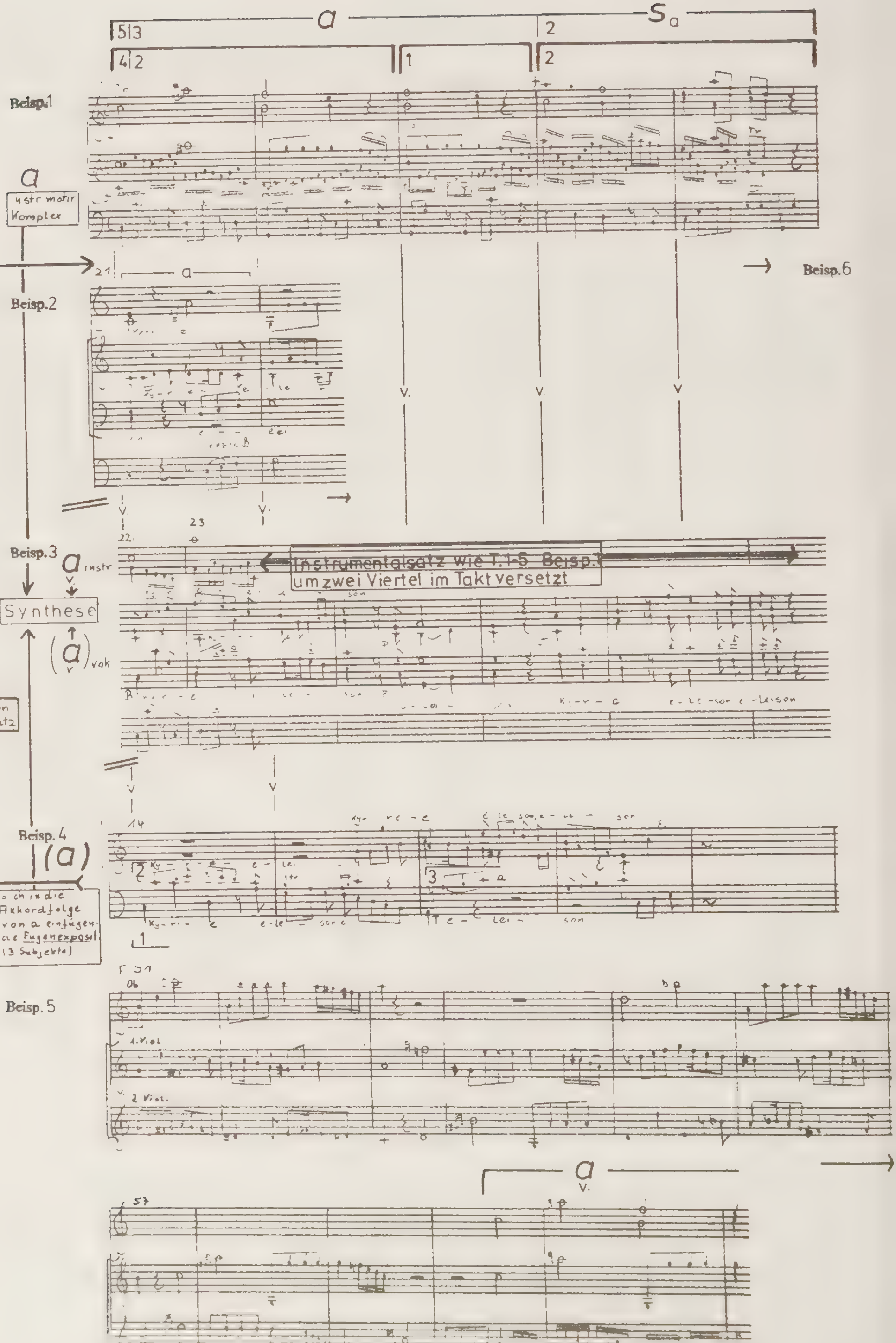
Kyrie KV 262 C-Dur

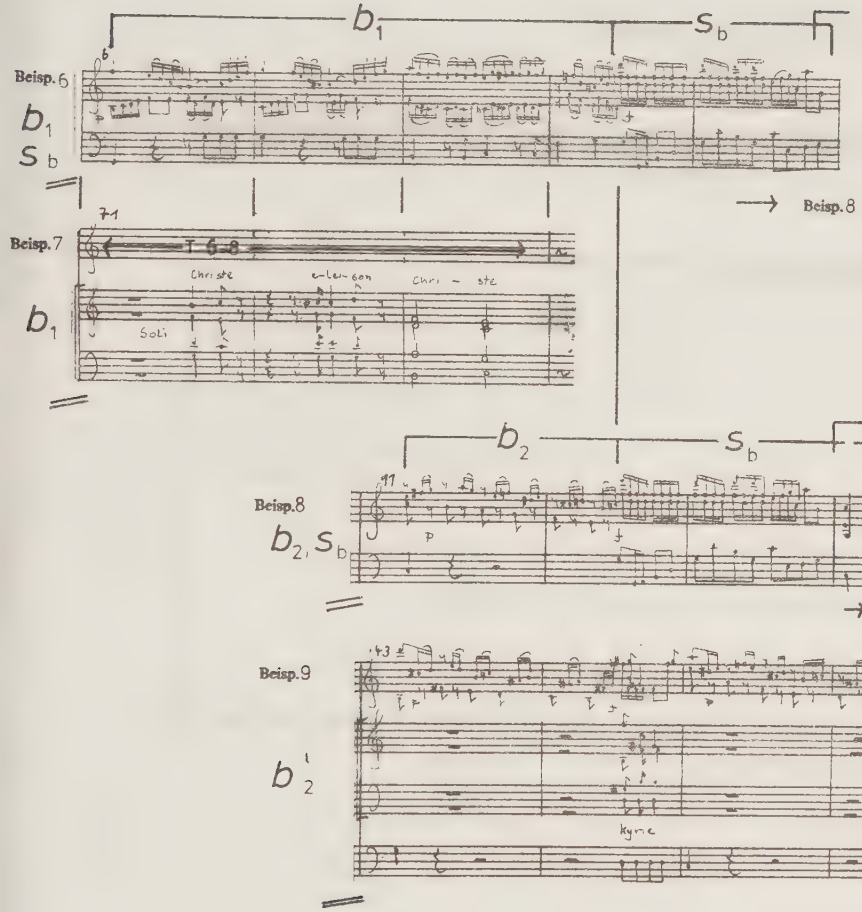
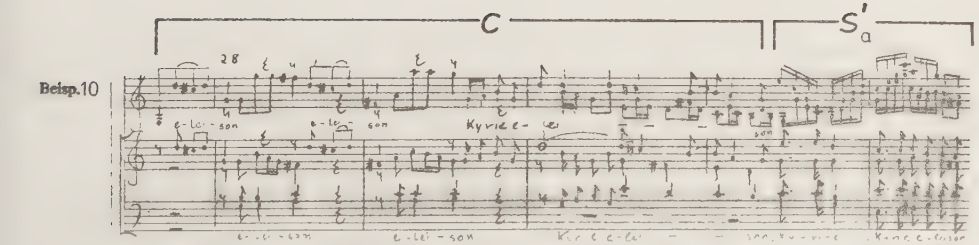
Besetzung: vgl. Gloria

Tempovorschrift: Allegro (C)

Vgl. Band I, S. 176ff., ausführliche Analyse.


S
A
T
B
„Kyrie"
Fugato
auf der harm. Strecke von a aufbauend
+ B.C.
eleison
Kyrie eleis.
eleison
Kyrie eleison
Christe eleison
Kyrie eleison
„Kyrie"
Kyrie eleison
Tutti
Solo-Quart
Tutti
V
A
B
A
B
A'
B'
Christe
Solo-Quart.
Kyrie
Tutti


a
Sa
Beisp.1
Beisp.6
Beisp.2
Beisp.3
Beisp.4
Beisp.5
4 str motiv Komplex
Synthese
a instr
(a) vok
(a)
Instrumentalsatz wie T.1-5 Beisp.1 um zwei Viertel im Takt versetzt
1. Viol.
2. Viol.


b1
Sb
Beisp. 6
b1
Sb
Beisp. 8
Beisp. 7
Christe
e-lei-son
Chri - ste
b1
Soli
b2
Sb
Beisp. 8
b2, Sb
Beisp. 4
Beisp. 9
b'2
Kyrie
Kyrie

c
s'a
Beisp. 10
e-lei-son
e-lei-son
Kyrie e-lei
e-lei-son
e-lei-son
Kyrie e-lei-son
Kyrie e-leison

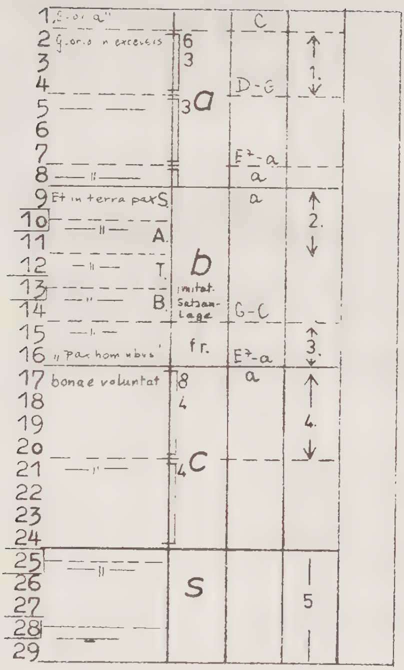
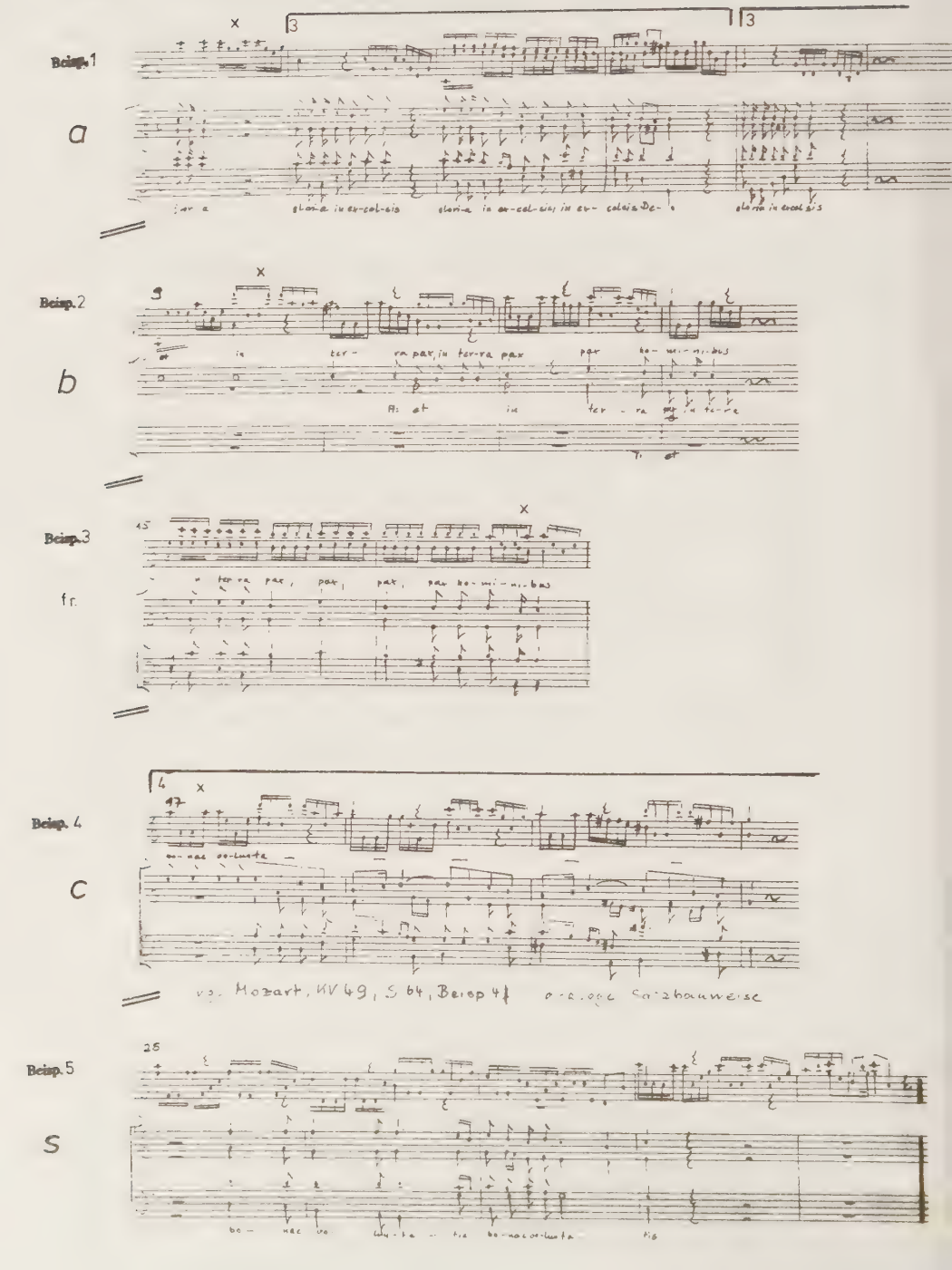
G. Reutter d.J.: Missa S. Caroli 1734
Gloria, Nr. 1: Chor

Besetzung: 4 Singstimmen (Chor), 2 Violinen, 2 Trompeten ("Clarini"), Alt-Posaune, Pauken, Orgel und BaB

Tempovorschrift: Allegro un poco (C)

Vgl. Band I, S. 63f., ausführliche Analyse.

Abfolge von homorhythmischen und kontrapunktischen Partikeln, vgl. Mozart, KV. 49, Credo, T. 91ff. und KV. 139, Credo, Rahmenteile


Et in terra pax S.
A.
T.
B.
bonae voluntat
a
b
imitat. Satzan-Lage
fr.
c
S
C
D-G
E7-a
a
G-C
1.
2.
3.
4.
5

Beisp. 1
a
Beisp. 2
b
Beisp. 3
fr.
Beisp. 4
c
v3. Mozart, KV 49, S 64, Beisp 4f
Beisp. 5
s

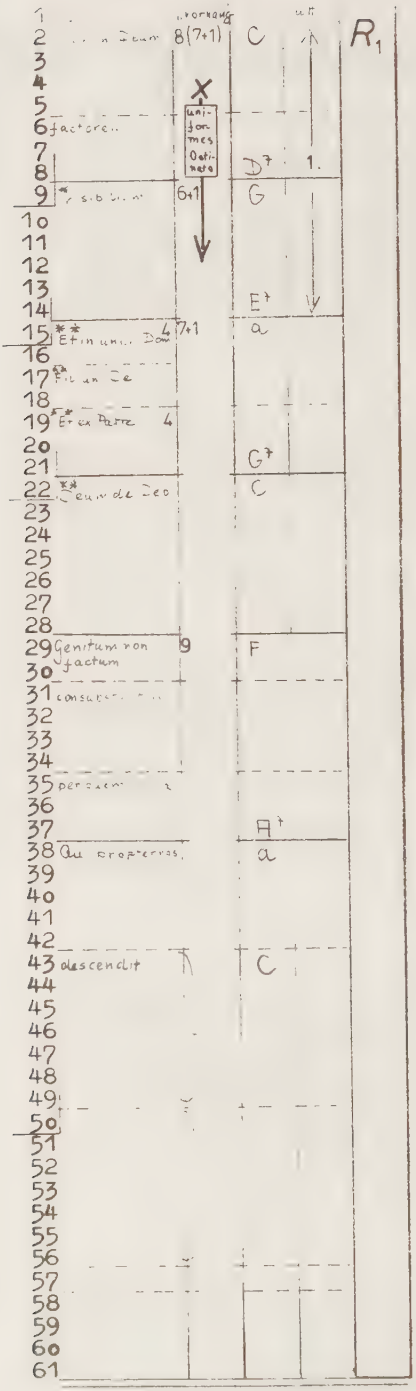
F. L. Gassmann: Messe in C-Dur 1775

Credo

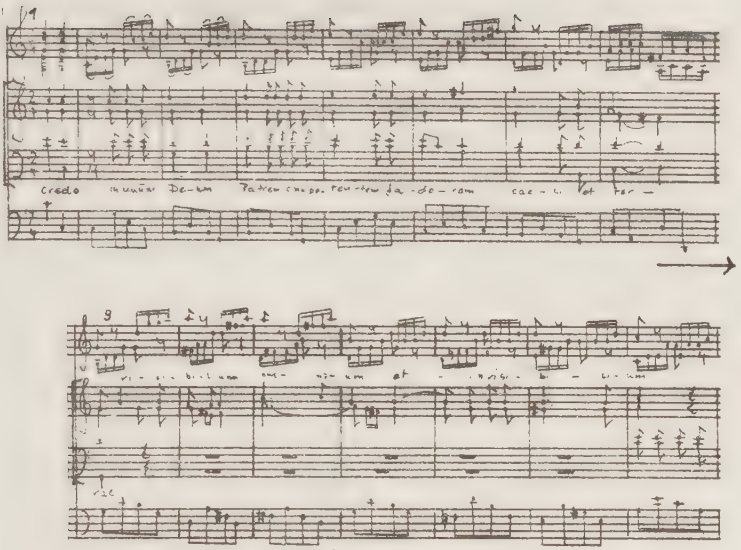
Besetzung: 4 Singstimmen (Chor), 2 Violinen, Viola, 2 Oboen,
4 Trompeten (2 "Clarini"), Pauken, Orgel und Baß

Tempovorschrift:
(Chorteile; ohne Fuge)
Allegro (3/4)

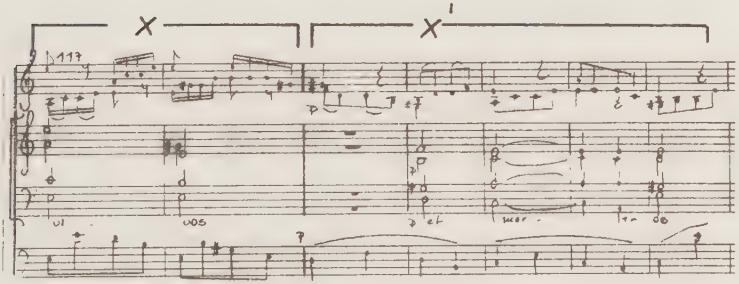
Vgl. Band I, S. 91ff.


R1
8(7+1)
6+1
7+1
4
9
1.
2.
R2
Tutti
Fuge
Coda
+
R
selbst. Satz "Et incarnatus"
+ X = Beisp. 3

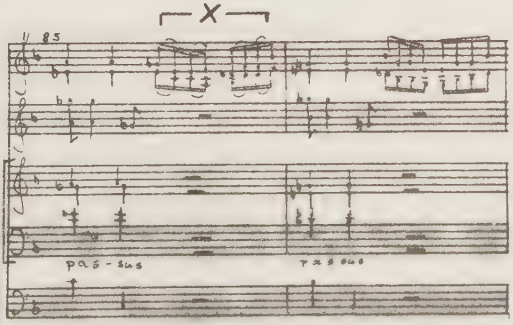
Beisp. 1



Beisp. 2

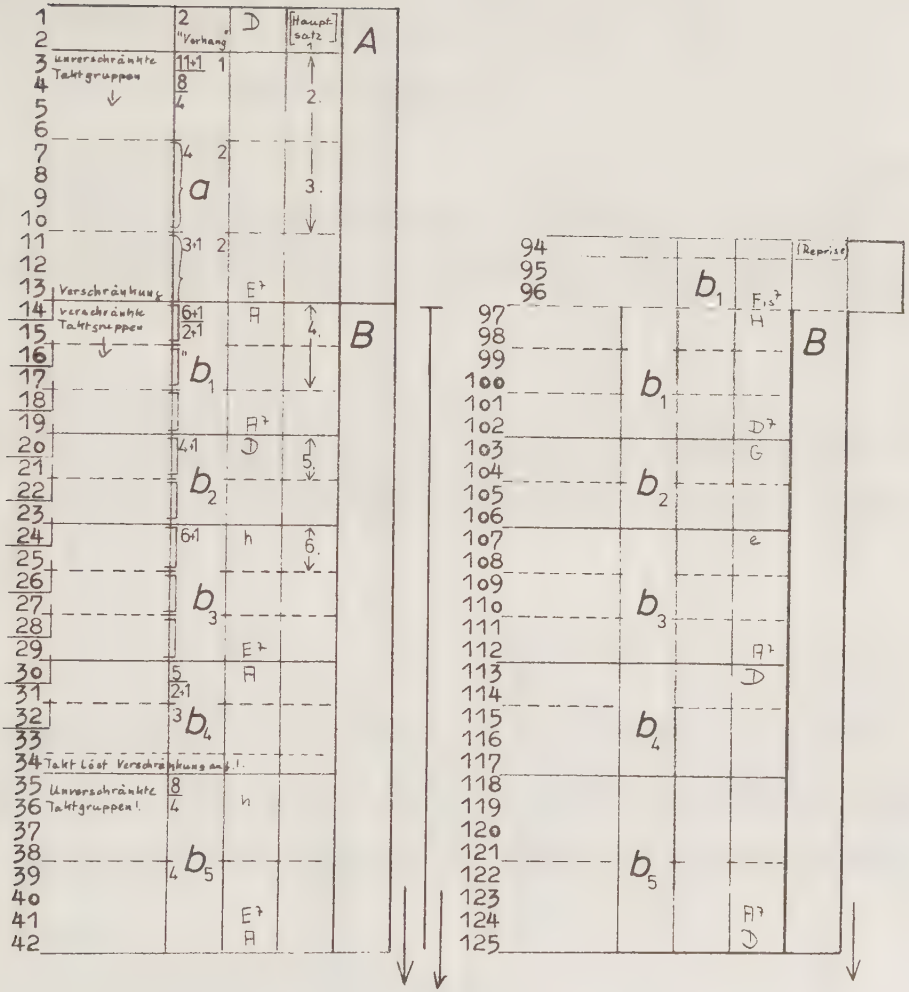


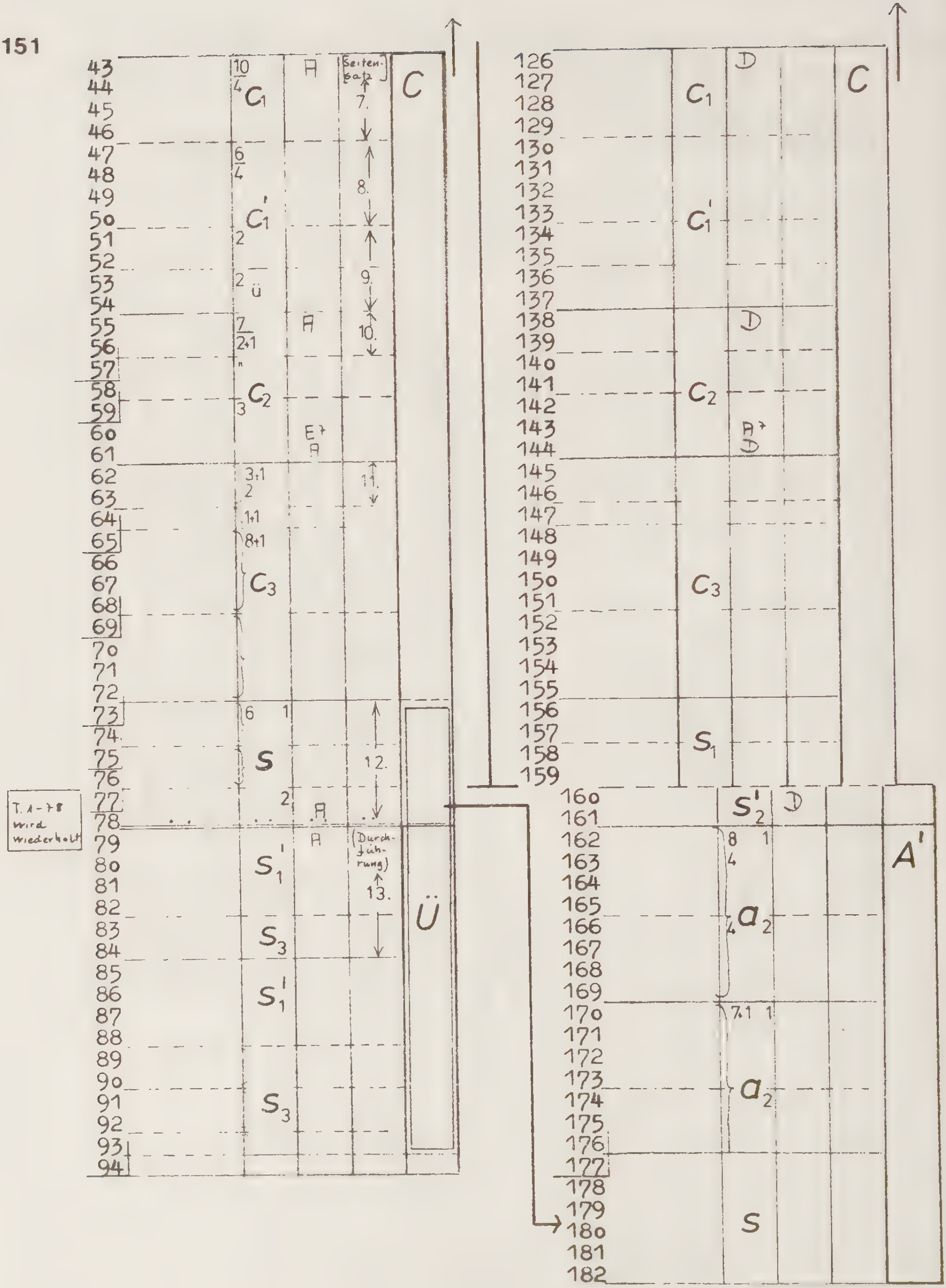
M

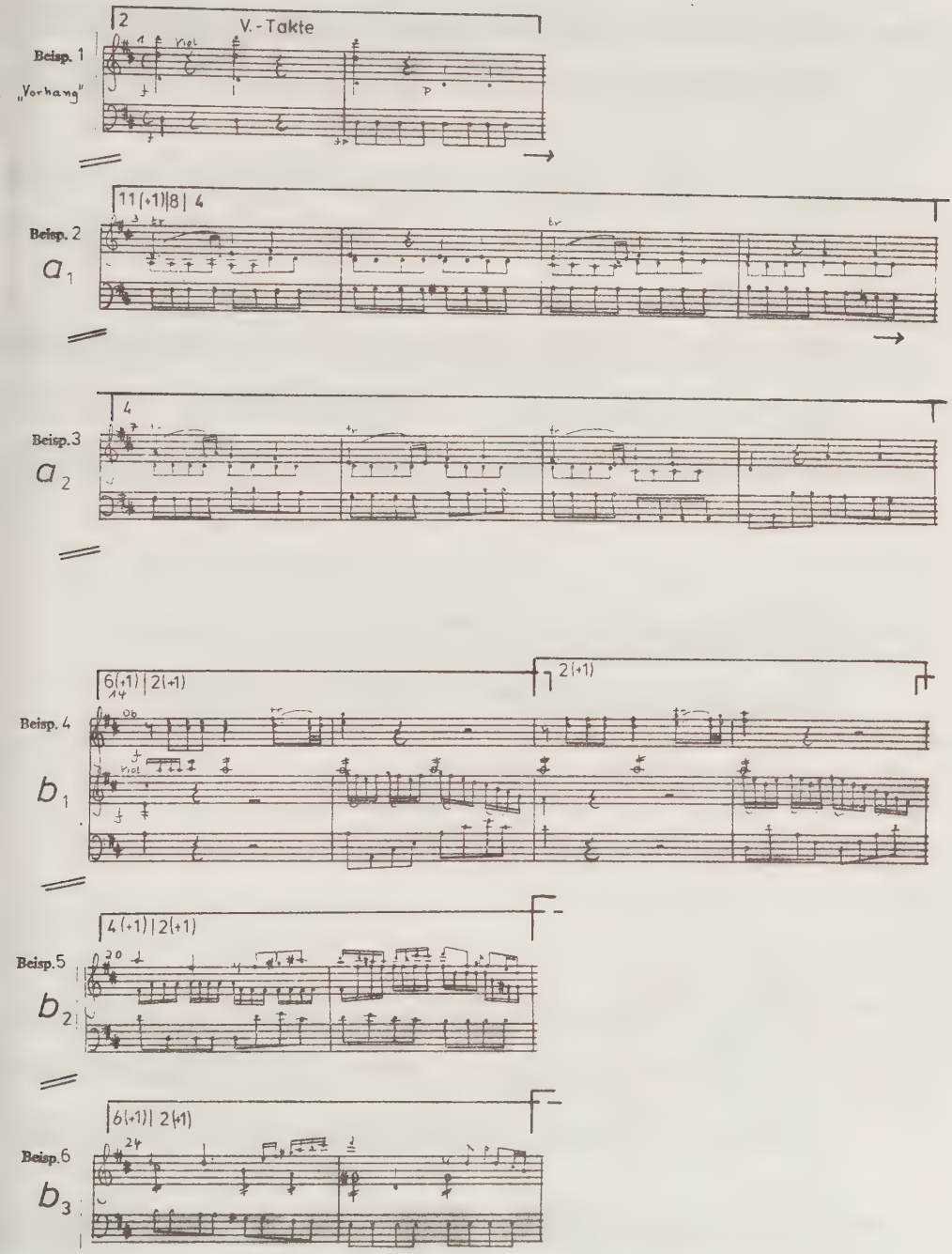
Beisp. 3

Sinfonie KV.133 1.Satz D-Dur

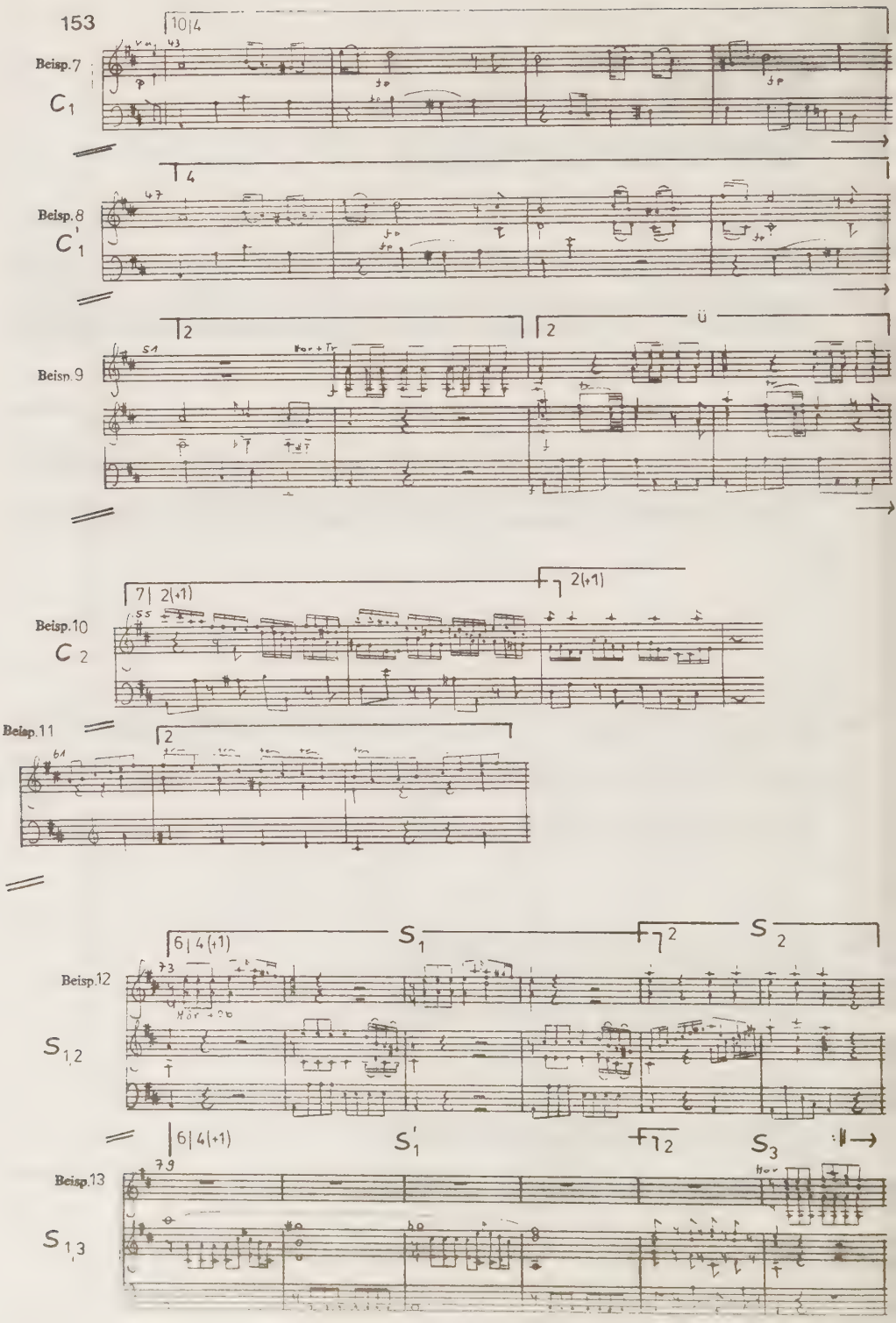
Besetzung: 2 Violinen, Violen, Baß, 2 Oboen, 2 Hörner und 2 Trompeten ("Clarini")

Vgl. Band I, S. 130ff.


A
B
Haupt-satz
"Vorhang"
Unverschränkte Taktgruppen
Verschränkung
verschränkte Taktgruppen
Takt löst Verschränkung auf!
Unverschränkte Taktgruppen!
a
b1
b2
b3
b4
b5
Reprise


Seitensatz
T. 1-78 wird wiederholt
(Durchführung)
C
Ü
A'

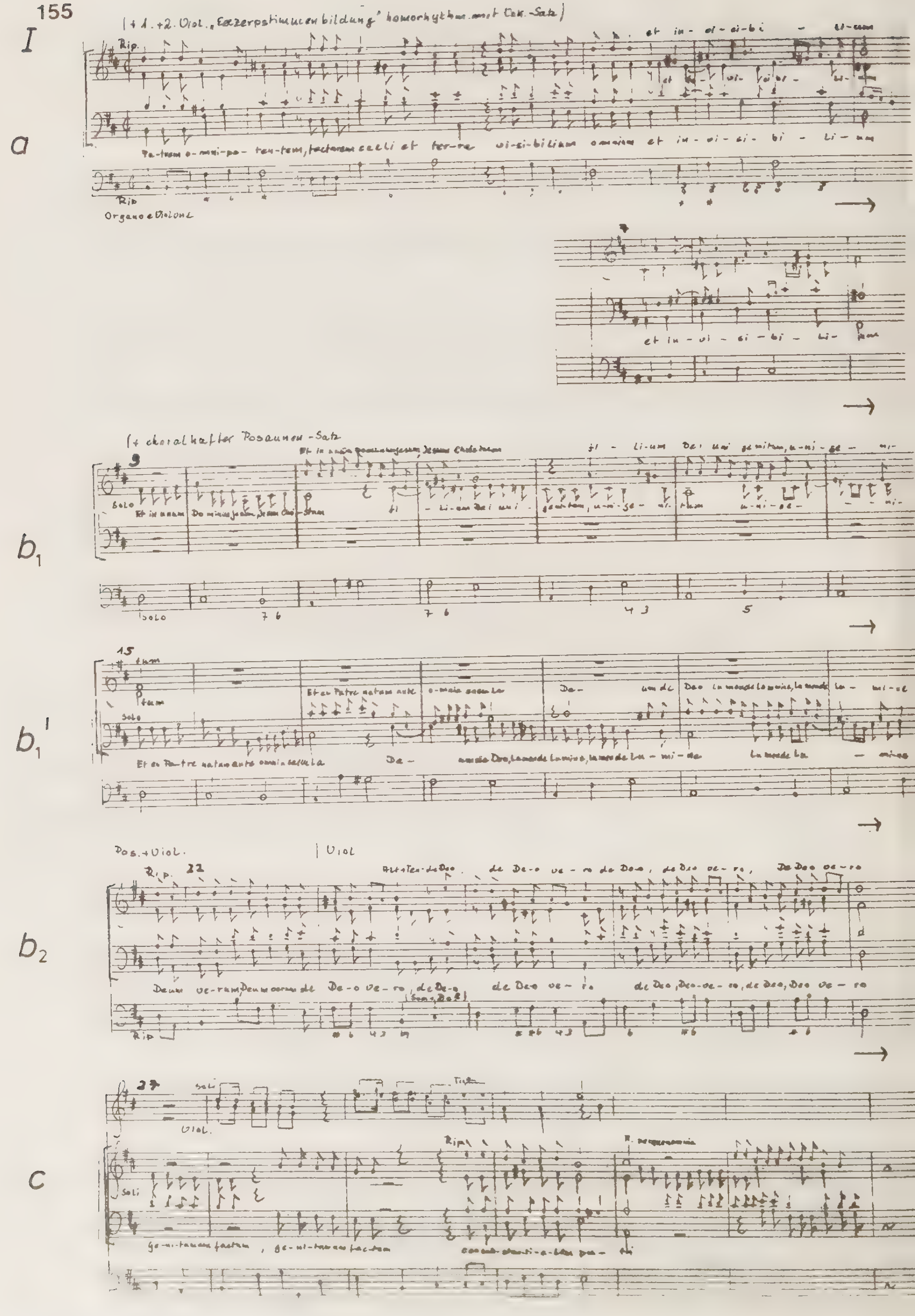

2
V.-Takte
Beisp. 1
„Vorhang"
11 (+1) 8 4
Beisp. 2
a 1
4
Beisp. 3
a 2
6 (+1) 2 (+1)
2 (+1)
Beisp. 4
b 1
4 (+1) 2 (+1)
Beisp. 5
b 2
6 (+1) 2 (+1)
Beisp. 6
b 3

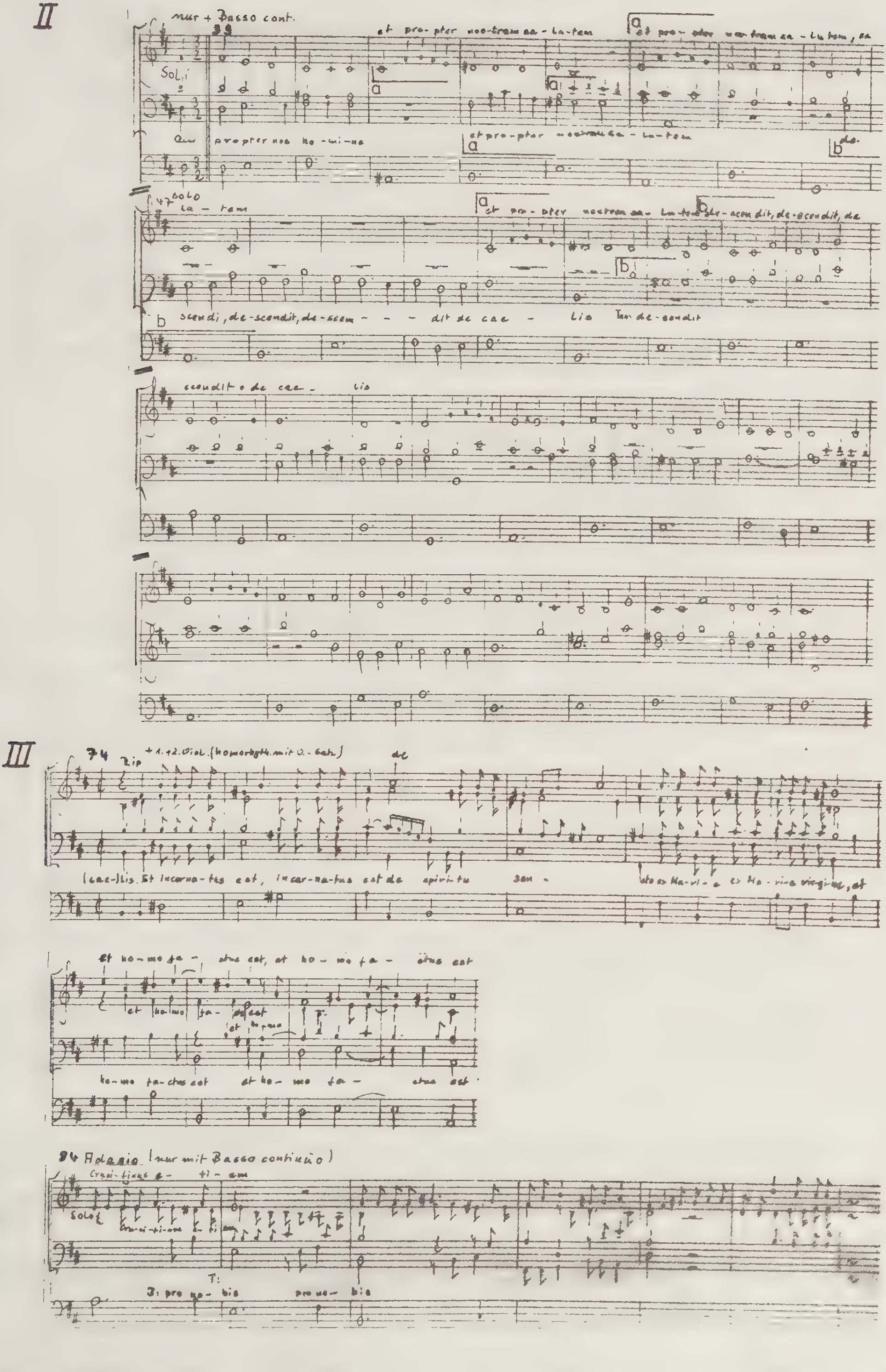

153
Beisp.7
C1
Beisp.8
C'1
Beisp.9
Ü
Beisp.10
C2
Beisp.11
Beisp.12
S1,2
S1
S2
Beisp.13
S1,3
S'1
S3

J. C. Kerll: Missa cujus toni 1687
Credo

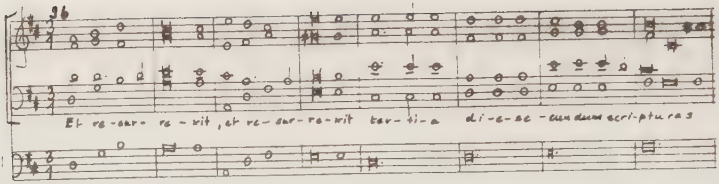
Auszüge

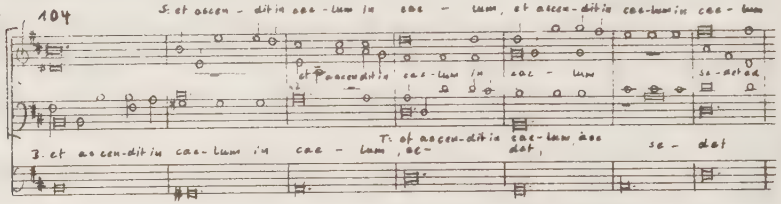
Vgl. Band I, S. 50ff., ausführliche Analyse.

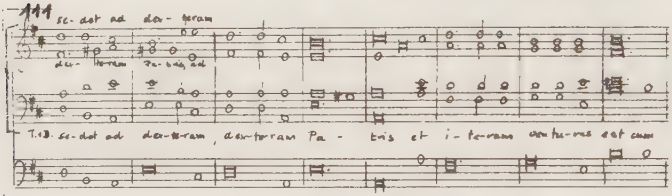

I
a
b1
b1'
b2
c
Rip.
Organo e Violone
et in-vi-si-bi-li-um
(+ choralhafter Posaunen-Satz
Solo
Et in unum Dominum Jesum Christum
Et ex Patre natum ante omnia saecula
Pos. + Viol.
Viol.
Deum verum de Deo vero
Soli
genitum non factum
consubstantialem Patri

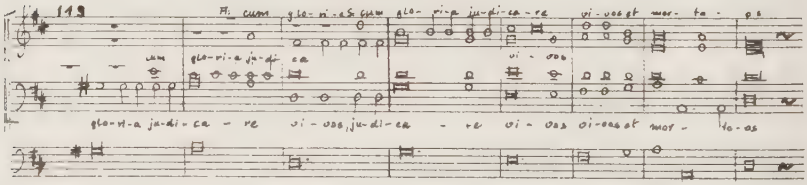

II
nur + Basso cont.
Soli
et propter nostram salutem
qui propter nos homine
et propter nostram salutem
la - tem
et propter nostram salutem descendit, descendit
scendi, de-scendit, de-scen - - - dit de cae - lis
scendit de cae - lis
III
74
(cae-)lis. Et incarnatus est, incarnatus est de spiritu san -
et homo fa - ctus est, et ho - mo fa - ctus est
ho-mo fa-ctus est et ho - mo fa - ctus est
84 Adagio (nur mit Basso continuo)
Crucifixus e- ti- am
Solo
pro nobis pro nobis

IV

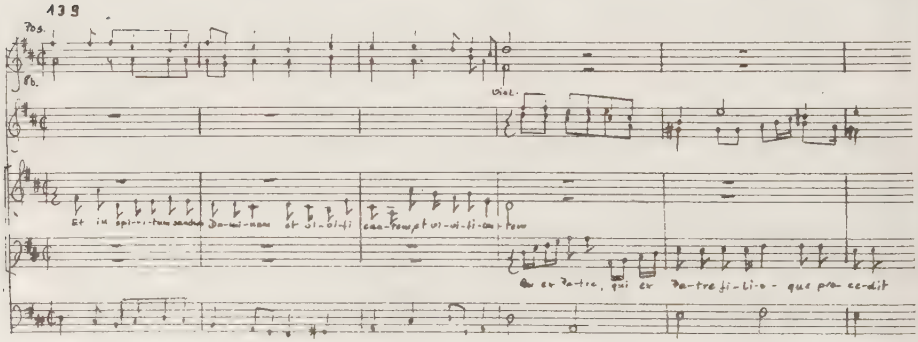

96
Et re-sur-re-xit, et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e-se-cun-dum scri-ptu-ras

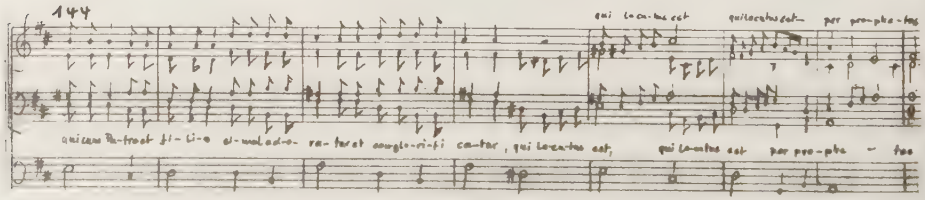

104
S: et ascen-di-it in cae-lum in cae-lum, et ascen-di-it cae-lum in cae-lum
et ascendit in cae-lum in cae-lum
se-det ad
T: et ascen-di-it in cae-lum cae-lum in cae-lum
B. et ascen-di-it in cae-lum in cae-lum, se-det, se-det


111
se-det ad dex-teram
dex-te-ram Pa-tris ad
T.B. se-det ad dex-te-ram, dex-te-ram Pa-tris et i-te-rum ven-tu-rus est cum


119
A. cum glo-ri-a ju-di-ca-re vi-vos et mor-tu-os
cum glo-ri-a ju-di-ca
vi-vos
glo-ri-a ju-di-ca-re vi-vos, ju-di-ca-re vi-vos vi-vos et mor-tu-os

V


139
Pos.
Pd.
Viol.
Et in spi-ri-tum san-ctum Do-mi-num et vi-vi-fi-can-tem
qui ex Pa-tre fi-li-o-que pro-ce-dit


144
qui locu-tus est
qui locutus est
per pro-phe-tas
qui cum Pa-tre et fi-li-o si-mul ad-o-ra-tur et con-glo-ri-fi-ca-tur, qui locutus est, qui locutus est per pro-phe-tas